

## *Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII)*

Isabel Enciso Alonso-Muñumer

*Grande juicio se requiere, singular vigilancia y prudencia en quien ha de tratar de reformation; y no menor industria y arte para reparar daños, no sólo que amenazan; sino que ya afligen provincias y pueblos; naufragios con gravísimo sentimiento padecidos*<sup>1</sup>.

C. Suárez de Figueroa

### *I. EVOLUCIÓN POLÍTICA Y ESTRATEGIAS CULTURALES EN LA NÁPOLES DEL XVII*

Gran juicio, vigilancia y prudencia se requerían para gobernar la nave de la Monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII. En los reinos de Italia, el *alter ego* del Rey, con la colaboración de españoles y naturales, de instituciones y organismos locales y del Consejo de Italia, actuaba para resolver conflictos, consolidar la imagen de la Corona y fomentar la fidelidad del pueblo y las elites. El Seiscientos no es un siglo homogéneo y las iniciativas de gobierno fueron múltiples, aunque se observan ciertos rasgos que definen la política marcada por Madrid y los límites de las instituciones regnicólas. El aumento de las necesidades de la Corona –recursos, hombres y dinero– y la política internacional agravaron, en algunos casos, los problemas internos, pero no se puede hablar de naufragio, aunque sí de naufragios coyunturales o personales.

<sup>1</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo. Ratos de conversación en los que dura un paseo*, Nápoles 1629, p. 24.

No hace falta incidir en la realidad de una renovación historiográfica <sup>2</sup> que ha ido consolidándose en las últimas décadas y que ofrece una imagen más compleja sobre la dinámica política, social y cultural de la Nápoles del XVII. Los estudios de los maestros G. Galasso, L. de Rosa, R. Villari, M. A. Visceglia, G. Muto, A. Musi, entre otros, y el nutrido grupo de italianistas españoles, como L. M. Enciso, L. Ribot, C. J. Hernando, A. Álvarez-Ossorio o M. Rivero, han contribuido a delinear los contornos de una Monarquía poliédrica. Se han aplicado nuevas tendencias metodológicas a la investigación sobre el poder y las elites, sobre el funcionamiento de la administración y los *togados*, sobre la situación económica y la integración de Nápoles en la política de la Monarquía. En general, las ideas vigentes son proclives a subrayar la realidad plural de una Monarquía que potenciaba elementos de cohesión entre los distintos territorios, como la defensa de la fe y los reinos, y la imagen de buen gobierno y justicia <sup>3</sup>, que están presentes, por otro lado, en ediciones, fiestas, representaciones pictóricas y esculturas literarias esculpidas bajo el cincel de la inspiración política. Además, en el terreno abonado por historiadores, como A. Spagnoletti <sup>4</sup> o

<sup>2</sup> Múltiples referencias historiográficas en mi trabajo sobre el poder y cultura en la Nápoles de Felipe III, que se incluye en la obra conjunta coordinada por J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA sobre la casa de Felipe III. C. J. HERNANDO y L. M. ENCISO, especialmente, resumían en varios artículos las últimas tendencias historiográficas en torno al reino de Nápoles en la Edad Moderna. También, traté el tema en: I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Estudios sobre la Nápoles virreinal de principios del Seiscientos”, en su libro *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, Ed. Actas, Madrid 2007, pp. 185-202. Se ha superado la historiografía tradicional gracias a los estudios de los autores citados, en una tradición historiográfica deudora de los estudios crocianos.

<sup>3</sup> Los ejemplos de la utilización de la cultura para trasladar una imagen política a la sociedad son abundantes en el caso de Nápoles, desde el Gran Capitán y Pedro de Toledo, que han sido estudiados por C. J. HERNANDO, hasta el VI y VII conde de Lemos, el III duque de Osuna, el marqués del Carpio, el conde de Castrillo o el duque de Medinaceli, entre otros. Sobre la elaboración de la imagen virreinal, *vide* I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Filiación cortesana y muerte en Nápoles: la trayectoria política del VI conde de Lemos”, en E. BELENGUER (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, Barcelona 1998-Madrid 1999, pp. 515-561, e I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVII”, en *Nuova Revista Storica* 85/II (2001), pp. 291-324. Este último fue publicado, también, en las Actas del Congreso sobre Calderón de la Barca y la España del Barroco, que coordinaron J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BERENGUER, y editado por la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, en 2000.

<sup>4</sup> A. SPAGNOLETTI: *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milán 1996.

F. Benigno <sup>5</sup>, se ha dado mayor importancia a las relaciones clientelares y a un sentido del poder más doméstico, que se hace permeable a la tradición política y administrativa de la historiografía estatal.

Además de esta novedad en el terreno del análisis político y la dimensión cultural del poder, los problemas del reino de Nápoles en el Seiscientos y las inquietudes de los historiadores se plasman en señas de identidad: la macrocefalia de Nápoles respecto a las provincias, la reivindicación de los privilegios de la elite y de las capas medias, la carestía, la condición de puerto de mar y la actividad de importantes grupos artesanales, como el de la seda; la presión fiscal y los abusos baronales en el medio rural, el despliegue emotivo, religioso y lúdico de las fiestas populares y la amenaza de rebelión por la necesidad o por aspiraciones políticas <sup>6</sup>. En realidad, las críticas contra la política española no cuajaron, ni los brotes esporádicos de autonomía nobiliaria buscaron nunca la independencia.

Siempre se trató de una pulsión viva e intensa entre la conflictividad social del reino y la fidelidad a la Corona, y entre la acusada personalidad de la cultura napolitana y la recepción de modelos españoles. De hecho, como ha explicado R. Villari, la fidelidad se convirtió en un elemento más de identidad. Sin embargo, la fidelidad tenía sus contraprestaciones: la liberalidad regia —cargos, mercedes y honores concedidos por los servicios a la Corona—, los privilegios de la ciudad, el arbitraje regio en el ámbito social y la promesa de justicia, buen gobierno y defensa. A partir del XVI, las obligaciones regias se delegaron en vireyes. Como explica G. Muto <sup>7</sup>, hubo reticencias por asumir la nueva condición. Además, el reino se integró en la política de la Monarquía con su aportación de hombres y dinero y con la continuidad del sistema desde 1504 hasta 1707.

Una gran parte de la historiografía se había centrado, tanto en el estudio del Estado y la inserción de Nápoles en el *sistema imperial español*, como en la crisis del Seiscientos. Las conclusiones de los debates de maestros como G. Galasso,

<sup>5</sup> F. BENIGNO: *La sombra del Rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid 1994.

<sup>6</sup> Vide I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Revueltas y alzamientos en Nápoles. La crisis de 1647-1648 en la historiografía”, en *Stvdia Historica* 26 (2004), pp. 129-153.

<sup>7</sup> G. MUTO: “Capital y Corte en la Nápoles española”, *Reales Sitios* 40/18 (2003), pp. 3-15.

L. De Rosa o R. Villari llevaron a matizar la noción de decadencia, a pesar de que ya se había empezado a hablar de declinación en los años 20. Para G. Galasso<sup>8</sup>, la decadencia de la Monarquía no habría sido general, aunque se pueden resaltar momentos difíciles en torno a la década de 1640 y las revueltas de Cataluña, Portugal e Italia. Fue una fecha crítica, aunque se mantuvieron la mayoría de las posesiones españolas, tal y como recalcaron, en su día, diversos autores. También para G. Galasso, “*nelle paci del 1648 Madrid non aveva perduto niente di essenziale delle sue posizioni strategiche in Europa*”<sup>9</sup>, aunque el autor no minimiza las consecuencias de la convulsa situación.

A mediados de la centuria, explica G. Galasso, todavía era palpable la influencia hispánica en la cultura, el arte o la moda e Italia era, afirma, “*per riconoscimento di tutti, un campo hegemónico spagnolo incontrastato e difficilmente contrastabile*”<sup>10</sup>. A pesar de todo, la revuelta de 1647-1648 en Nápoles hizo visible la fractura interna de los grupos sociales y puso de manifiesto las debilidades de la Corona. L. Ribot, aún sin olvidar la complejidad de las circunstancias, afirmaba que la presión económica y la política del conde-duque intensificaron “los procesos que llevarían a los levantamientos”<sup>11</sup>. La crisis interna evidenciaba tensiones que la Corona no había podido liberar. La alta nobleza mantenía sus privilegios y se distanciaba de la nobleza *fuori Seggio* y de las capas medias que buscaban ennoblecerse y ganar influencia política. Las reivindicaciones del *ceto* medio se irían radicalizando hasta romper con la tendencia más moderada y leal a la Monarquía. La solución orquestada por el conde de Oñate fue mantener la fidelidad de las elites —base aristocrática del consenso— y promover una nueva nobleza de servicio y altos burócratas, como recordaba A. Minguito.

A pesar de la restitución del gobierno en el reino, L. Ribot afirma que “la crisis de finales de los años cuarenta del siglo XVII dejaba huellas que no sería

<sup>8</sup> G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII”, en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid 2001, p. 875. Además de sus estudios clásicos, como G. GALASSO: *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Nápoles 1998, y *En la periferia del imperio. La Monarquía hispánica y el Reino de Nápoles* [trad. española], Barcelona 2000.

<sup>9</sup> A excepción de Holanda y Portugal, en G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 875.

<sup>10</sup> G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 878.

<sup>11</sup> L. RIBOT: “Italia exprimida”, en G. Parker (coord.): *La crisis de la Monarquía de Felipe IV*, Barcelona 2006, p. 289.

fácil de borrar, y marcaba un antes y un después”<sup>12</sup>. También, para G. Galasso, la revuelta napolitana y la coyuntura política internacional, al mediar el siglo, hicieron vislumbrar una fractura en la proyección de un futuro que, hasta entonces, había parecido incuestionable<sup>13</sup>. Aún así, la recuperación era visible en los años 50.

Además del debate historiográfico sobre la crisis, estudios recientes revelan la importancia política y cultural del reino durante la época de Felipe III. El espíritu reformador y las novedades del nuevo siglo influirían, en gran medida, en los modelos de comportamiento posterior. Los nobles que fueron elegidos para gobernar marcaron las tendencias políticas y culturales de la corte de Madrid. La sucesión de los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y Zapata atendían a la política faccional y a la influencia de las clientelas de los Sandoval<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>13</sup> En la segunda mitad del siglo, afirma G. Galasso, la posición hegemónica de España en Italia no varía, pero cambia la actitud y se sienten las consecuencias de la política del conde-duque de Olivares, en G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 888.

<sup>14</sup> El VI conde de Lemos intentó gobernar con el consenso de las elites. Las oportunidades para estrechar lazos no faltaron, como el Rito de Obediencia en Roma, al que acudieron los nobles más importantes del reino, como el príncipe de San Severo, el príncipe de Avellino, el duque de Bovino y el príncipe de Conca, miembros de los Siete Oficios y distinguidos con el Toisón. Sin embargo, la nobleza no formó un frente común. En 1598, la facción del duque de Vietri se oponía al virrey Olivares y apoyaba el relevo del VI conde de Lemos, cuñado de Lerma. El duque de Vietri y los Ávalos se mantuvieron fieles al linaje en varios periodos de dirección política. Sin embargo, otros ya mostraron sus pretensiones autonomistas en las exequias del VI conde, que murió en Nápoles, en 1601. Años más tarde, los mismos detractores lideraron la oposición al VII conde de Lemos. La colaboración del duque de Monteleón o el duque de Terranova y otros no garantizaron la continuidad de Pedro Fernández de Castro. También, se intensificó la propaganda contra Lemos en Madrid. El conde de Benavente le sustituyó en el gobierno —de 1603 a 1610—. Benavente no tenía buena relación con el clan Sandoval y gozaba de la confianza de la Reina. Su nombramiento para el cargo de virrey le alejaba del centro de poder y la toma de decisiones. Una muestra de su posición política se hizo visible en el cambio de gobierno, con su apoyo al conde duque de Olivares y su nombramiento como mayordomo mayor de la Reina. El duque de Osuna, que gobernó Nápoles de 1616 a 1620, había colaborado con los enemigos de Lemos y había utilizado mercedes y regalos en la corte de Madrid —con la ayuda de Quevedo— para hacerse con el cargo. Su caída en desgracia estuvo azuzada por los rumores de su participación en la conjura de Venecia y por la acusación de promover la independencia del reino. El cardenal Borja y Zapata son el epílogo de un reinado, con nuevos nombres en

Las reformas de Lemos eran espejo de las emprendidas por Lerma: reforma fiscal y naval, y otras en el terreno judicial, en la educación y la cultura. La política en Nápoles debía inspirarse en objetivos complementarios y debía adaptarse a la realidad institucional y cotidiana, jurídica y social del reino. Otra faceta se empezaba a desarrollar en estos años iniciales y eclosionaría en los años 30: el nuevo espacio de corte y la función política de la cultura. Tanto los Lemos (1601-1603 y 1610-1616), como Benavente (1603-1610) y Osuna (1616-1620) se preocuparon por resaltar la centralidad del universo cortesano, ensalzaron la majestad del Rey y la imagen de su representante y esbozaron diferentes estrategias de gobierno y política cultural.

En el envés de la moneda, la penuria y la carestía, las necesidades económicas y el saneamiento de la hacienda fueron preocupaciones constantes a lo largo del siglo. Las reformas del VII conde de Lemos, a pesar de la intensa labor económica que llevó a cabo —e inspirada en el reformismo en boga y la crítica arbitrista—, no pudieron paliar los efectos de una crisis posterior por la discontinuidad de los esfuerzos y los problemas estructurales, según la tesis de G. Galasso. A pesar de las trabas, muchos fueron los logros de aquella época: fortalecimiento del poder de la Corona, consolidación de un nuevo espacio/escenario de corte, colaboración de las elites y la intelectualidad —no exento de discrepancias—, medidas de reforma en casi todos los ámbitos y mejora de las condiciones económicas. La etapa pacifista de Lerma cambió de signo con el relevo de Osuna en el gobierno de Nápoles y la actitud del duque de Alba o el marqués de Bedmar. Y el final del periodo se saldó con virreyes, el cardenal Borja (1620) y el cardenal Zapata (1620-1622), que no pudieron encauzar la política de Felipe III con una renovación aparente. La centuria se cerraba con la revuelta de Campanella y la crisis de carestía y se abría con el fracaso de la alternativa del duque de Uceda y el nuevo escenario bélico en Europa.

---

la cumbre, como el duque de Uceda y Olivares. Con el acceso de Felipe IV al trono, la rivalidad se hizo más intensa. En Nápoles, el duque de Alba y el duque de Alcalá siguieron la política de reputación de la Monarquía a través de la emulación de la corte festiva de Madrid y el mecenazgo, mientras el conde de Monterrey, cuñado y yerno de Olivares, y el duque Medina de las Torres compartirían parentesco y prestigio político. Durante el reinado de Carlos II, los cargos en Nápoles perpetuaron la relación de la dinámica faccional entre Madrid y Nápoles. *Vide* al respecto I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “La etiqueta como lenguaje político. El conde de Lemos en el Consejo de Indias y en la corte virreinal de Nápoles”, en F. CANTÚ: *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma 2008, pp. 248-291.

A partir de 1621, la política de Felipe IV y el diseño de Monarquía del conde duque de Olivares inaugurarían una nueva época, aunque la necesidad de hombres y dinero fue una constante. En esta nueva etapa, continuó la práctica política de las clientelas y la amistad política, a pesar de los intentos de renovación de Olivares. La condición de ministro ocultaba las premisas del valimiento precedente. Según J. H. Elliott, dentro del programa de Olivares estaba la proyección de la grandeza de la Monarquía hispánica, aunque el valido mantuvo el monopolio de poder y el sistema de facción única hasta su caída. Aún así, J. H. Elliott le atribuía una idea de gobierno dispar a la ejercida por Lerma.

La metamorfosis de Felipe, de príncipe torpe e ignorante en un esteta de real cuna y un modelo de gentileza, constituía un capítulo importante del programa de renovación de la grandeza de España que había trazado Olivares<sup>15</sup>,

según el autor. En ese sentido, la cultura jugaba un papel de gran relevancia, como había podido vislumbrar Lerma o Felipe III en las primeras décadas del siglo<sup>16</sup>. La facción Sandoval inauguró una *corte festiva*. Posteriormente, en el programa político de Felipe IV se contemplaba que “el Rey de España”, afirma J. H. Elliott,

en su calidad de primer monarca de la tierra, podía y debía constituir un ejemplo no sólo para la propia nobleza, sino también para los demás Reyes de Europa<sup>17</sup>.

Y para lograrlo, enfatiza el historiador, “su corte debía ser la más espléndida del mundo”<sup>18</sup>.

G. Muto, en un artículo reciente, explicaba la relación entre capital y corte y los intentos por parte de la elite napolitana por conservar el estatus de reino-capital. G. Muto nos descubría algunos testimonios de la nostalgia literaria hacia los tiempos de la casa reinante de Aragón. En realidad, se realzaba la condición de reino frente a la noción de virreinato<sup>19</sup>. La ausencia regia en los

<sup>15</sup> J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares*, Barcelona 1998, p. 205.

<sup>16</sup> Vide S. SCHROTH.

<sup>17</sup> J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares...*, *op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>19</sup> Explica G. Muto que, en la práctica, “el desencanto se mide en términos bastante realistas” y se inicia con mecanismos puestos en marcha desde la época de Fernando el Católico. El autor afirma que estos mecanismos para mantener el predominio de Nápoles capital eran:

territorios de la Monarquía se suplía con la figura del virrey, de tradición aragonesa, aunque no siempre resultó satisfactoria.

La idea de capitalidad —capital estable— recorría el territorio europeo del Quinientos. Y, en Nápoles, es opinión común, la construcción del Palacio Real —que sustituía al Palacio construido por Pedro de Toledo— vino a confirmar la esencia cortesana del reino. El escenario de corte que podían recrear los virreyes podía paliar las deficiencias de la ausencia real y mantener los lazos del consenso. M. A. Samper<sup>20</sup> hablaba de las cortes del Rey ausente y de los mecanismos para minimizar los riesgos que imponía la distancia, mientras que J. Gil Pujol<sup>21</sup> acuñaba el término de *cultura cortesana provincial*. En la elaboración de esta cultura cortesana provincial deben inscribirse los modelos de política cultural.

Según ponía de relieve G. Muto, la cultura fue, en algunos momentos, un medio eficaz para integrar a las elites en el engranaje de la Corona. Y la corte era el escenario adecuado y común en la Europa de aquel tiempo para fomentar la sociabilidad, para gobernar y para la convivencia social. De hecho, la corte puede abordarse desde diferentes prismas: la corte como institución —se toman medidas de gobierno—, la corte como escenario de poder y teatro de la magnificencia real y virreinal —en calidad de residencia de la autoridad política— y, también, la corte se entiende como centro difusor de la cultura y como espacio de convivencia social —se desarrolla la vida cotidiana y religiosa marcada por el calendario—.

En Nápoles, la consolidación del espacio cortesano se debió, en gran medida, a la experiencia de Lemos y Benavente. La creación de la nueva *corte festiva*<sup>22</sup>

---

“la defensa de las prerrogativas constitucionales napolitanas, autonomía administrativa de la capital, límites a la posibilidad del soberano de nombrar a españoles en las magistraturas y en los cargos, control de las concesiones de ciudadanía, elaboración de rituales religiosos y laicos dirigidos a exaltar la continuidad de Nápoles como capital” (G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, pp. 6-7).

<sup>20</sup> M. A. PÉREZ SAMPER: “El Rey ausente”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.): *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, Alicante 1997, pp. 379-393.

<sup>21</sup> J. GIL PUJOL: “Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.): *Monarquía, Imperio y Pueblos...*, *op. cit.*, pp. 225-257.

<sup>22</sup> B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid 2003, y el libro más reciente donde se analizan



de Valladolid y Madrid iba a incidir en la configuración de una nueva realidad en los reinos. El espacio *ex novo* de la Plaza del Palacio Real de Valladolid<sup>23</sup> sirvió de referente para el despliegue festivo en el escenario napolitano, mientras que la experiencia del Buen Retiro sirvió al marqués del Carpio para continuar con la ampliación de espacios para el teatro en el Palacio de Nápoles. La cultura y el sentido lúdico adquirían una nueva dimensión política y mostraban el poder de la retórica. Los cargos políticos en Madrid o en las embajadas en Roma marcaban un itinerario que podía culminar en el gobierno de Nápoles. El cargo implicaba el ejercicio de *alter ego* del monarca, en una posición, sin duda, de privilegio, que tenía que resultar más persuasiva, cuanto más inestable era la noción de delegación del poder regio.

El duque de Alba (1622-1629), el duque de Alcalá (1629-1631), el conde de Monterrey (1631-1637) y el duque de Medina de las Torres (1637-1644), entre otros<sup>24</sup>, gobernaron el reino en la primera etapa del reinado de Felipe IV. La influencia de Olivares, como anteriormente de Lerma, introdujo sus tentáculos en cargos vitales para la política económica, cultural e internacional o mediterránea de la Monarquía. Olivares intentó, de esta forma, trasladar a Nápoles la política de reputación de la Corona. El ceremonial cortesano y los usos festivos fueron medios eficaces para conseguirlo. En la escenografía virreinal, las ceremonias y las fiestas tenían un lugar destacado por el efectismo visual e impresionable que podían tener sobre las gentes. Además, el necesario mimetismo con la Corona se observaba en la casa del virrey —aunque G. Muto afirma que existía mayor similitud con las casas señoriales—.

La Casa real estaba configurada por numerosos oficios<sup>25</sup>. Por otro lado, G. Muto<sup>26</sup> especificaba los cargos en el caso italiano, según las noticias de J. Raneo.

---

diversos aspectos de la corte de Felipe III, B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid 2007.

<sup>23</sup> J. URREA: *La Plaza de san Pablo escenario de la corte*, Valladolid 2003.

<sup>24</sup> El Almirante de Castilla, duque de Medina de Rioseco, gobernó de 1644 a 1646, y el duque de Arcos de 1646 a 1648.

<sup>25</sup> *Vide* los nuevos estudios dirigidos por J. MARTÍNEZ MILLÁN sobre la Casa real de Felipe II y Felipe III.

<sup>26</sup> Según J. Raneo, la casa del virrey estaba integrada por, aproximadamente, por 150 personas, sin contar la guardia y el personal militar. *Vide* G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, p. 5. Los datos de Miguel de Castro sobre la casa de Benavente ascienden a 250.

También, un testigo coetáneo, Miguel de Castro, enumeraba la amplia casa del virrey Benavente en 1603. Las fuentes reflejan cifras diversas. G. Muto se inclina a pensar que la casa del virrey de Nápoles estaba integrada por 150 personas aproximadamente –un número más reducido respecto a las Casas reales en Madrid–.

Según las noticias de J. Raneo –que recoge el historiador– entre los oficios de Palacio, se encontraba el mayordomo, el caballerizo y el camarero mayor, el secretario, el aposentador mayor, los oficiales de cámara –mozos de cámara y estrado, gentileshombres de cámara– y guardarropa –guardarropa y ayudante–, el maestro de ceremonias, que se encargaba de todo lo relacionado con el ceremonial, y maestros de sala. Los oficiales de escritorio y los secretarios de guerra, justicia y cifra se encargarían de labores administrativas y había otros oficiales de la recámara, cocina, botillería, despensa y repostería y un maestro de capilla y músicos, además de porteros, lacayos, criados y mozos y demás subalternos<sup>27</sup>. Una estructura similar se observa en la casa del virrey Benavente. Miguel de Castro explica el ceremonial de la vida cotidiana del virrey y da detalles sobre la estructura de la casa. El autor menciona a los mayordomos, Roque de Gabilanes y Juan Velázquez, y al camarero mayor, Gonzalo Romero Velasco. Los condes de Benavente disponían, asimismo, de un maestro de los niños, Diego de Rueda. También Miguel de Castro enumera los oficiales de cámara: dos ayudas de cámara, el repostero de plata, el mozo de retrete y el repostero de estrado, que se ocupaban de acondicionar las estancias por la noche, de la limpieza y de la ropa; dos pajes de cámara, dos gentileshombres, dos ayudas de cámara y el camarero. Además, se contrataban los servicios de un médico, un cirujano y un barbero. Como en otros casos, había un maestro de ceremonias y el conde despachaba los negocios con su mayordomo, su secretario y contador. Las comidas de Palacio –y otras rutinas– estaban sujetas a un estricto protocolo, en este caso, bajo la supervisión del mayordomo y maestresala. También debían estar presentes los gentileshombres, el camarero, el contador, el limosnero, el maestro de los niños y el caballerizo. Cabría pensar que habría otros oficios para la capilla, la despensa y cocina, además de músicos, y pajes, lacayos y criados con diverso cometido.

Otras fuentes anteriores se refieren a 600 personas como familiares de la casa del VI conde de Lemos, que acudió a Roma para cumplir con el Rito de Obediencia, en 1600. Asimismo, J. Raneo explicaba que el duque de Alba:

<sup>27</sup> Citado por G. Muto en su artículo sobre la corte y ciudad de Nápoles.

trajo consigo tan famosa corte, casa, recámara, criados, pajes de hábitos, señores, colgaduras, plata y todos los oficios mayores dobles, como se acostumbraba tener en la casa real<sup>28</sup>.

“De manera que”, concluye, “ningún virrey hasta hoy se ha visto venir a este reino con tanta autoridad y grandeza real”<sup>29</sup>.

C. Suárez de Figueroa se refería a la suntuosidad y a los alardes escénicos de las naves de ceremonias doradas, hermosas y ostentosas que se podían ver en Nápoles. Por boca de Florindo justificaba:

¿Qué mucho, si es del que en el Reino ocupa el más eminente puesto, del que se tiene sobre todo casi absoluta potestad?, Rey, si bien por tiempo limitado, con iguales preeminencias y prerrogativas<sup>30</sup>.

Otras fuentes reflejan el estricto ceremonial: la llegada de los virreyes, el juramento de privilegios ante el arzobispo, las ceremonias en la Capilla Real, los funerales y exequias, las salidas y paseos por la ciudad, las comidas y la vida cotidiana y las prelações de fiestas y cabalgatas o saraos y representaciones musicales o teatrales. Fue cada vez más frecuente, además, dejar constancia documental de los acontecimientos festivos a través de la edición, como han estudiado M. Santoro, E. Sánchez o G. Muto<sup>31</sup>.

Por otro lado, el ocio cortesano ampliaría sus escenarios de la plaza pública y la sala del teatro en el Palacio a los escenarios de *Posillipo* y la ciudad. Aquella corte iría evolucionando en aparato y teatralidad e importaría a escenógrafos, arquitectos e ingenieros y pintores, que colaborarían activamente en la corte de Madrid. Esta iniciativa ya se perfiló en la época del VII conde de Lemos. Gracias a su gestión, G. C. Fontana, arquitecto e ingeniero del reino, viajó a la Península para dirigir diversos proyectos<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> J. RANEO: *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles 1634, ed. Madrid, 1853, CODOIN, p. 420.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 18. La obra está dedicada al duque de Alba.

<sup>31</sup> G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, pp. 3-15; M. SANTORO: *La Seicentina*, Roma 1984 y la reciente publicación de E. SÁNCHEZ GARCÍA sobre la imprenta y la cultura en Nápoles en el siglo XVII.

<sup>32</sup> Como la puesta en escena de la *Gloria de Niquea*, que se organizó para celebrar el cumpleaños de la Reina. La obra es deudora de aquel torneo que organizaron en el reino

La fiesta y el ceremonial inherente al mundo cortesano escondían una realidad más amarga e impregnada de estoicismo. C. Suárez de Figueroa, en su obra dedicada al duque de Alba, se hacía eco del desengaño de la época: “No corresponde a lo de fuera lo de dentro. Engaño es todo... ¡Cuántos, quitada la máscara del ornato, se hallarían indignos de ser vistos!”<sup>33</sup>. Y comparaba la vida con el gran teatro del mundo, en una imagen tópica que repiten otros escritores del momento: “no hacemos todos los días”, dice en boca de Silverio, “más que pasearnos sobre la (e)scena desta máquina, siendo los unos a menudo espectáculo de los otros”<sup>34</sup>. El autor subraya la inestabilidad de la vida: “juzgo, se deba propiamente llamar comedia, cuanto con tantas entradas y salidas de novedad en el mundo pasan” y, como en el teatro,

por instantes mudamos vestidos, haciendo ya este personaje; ya contrahaciendo aquél, hasta que, al fin de la representación, cada uno se pone encima sus primeros vestidos volviendo... al estado en que primero se hallaba. Tierra antes, y tierra después<sup>35</sup>.

El final: la comedia se convertía en tragedia y se recalcaba el poder igualatorio de la muerte, después de tantos esfuerzos por aparentar lo que no éramos o representar el lugar asignado en la sociedad. Las letras “por la virtud superaban las injurias del tiempo”<sup>36</sup> —dotaban de inmortalidad a las obras de los hombres—, pero eran también, refugio para la crítica y la lucidez.

Una realidad que había despuntado en épocas anteriores —desde el Gran Capitán a Pedro de Toledo<sup>37</sup>— va a rediseñarse en los albores del XVII, con un

---

Lemos y el conde de Villamediana, en 1612, para festejar las dobles bodas reales hispano-francesas.

<sup>33</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Según las palabras de C. Suárez de Figueroa: “es debida a la virtud la inmortalidad de las plumas, firmísimas pirámides contra las injurias del tiempo” (C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>37</sup> Sobre diversos aspectos culturales ligados al Gran Capitán, primer virrey de Nápoles, y a Pedro de Toledo, virrey a mediados del XVI, *vide* las obras de C. J. HERNANDO: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento*, separata de la Real Academia de Córdoba-Instituto Universitario de Historia de Simancas, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 217-256.

nuevo impulso del noble-cortesano y mecenas. Los Lemos poseían una importante biblioteca y una relevante pinacoteca; también, se conoce la actividad coleccionista del conde de Benavente y de la casa de Osuna. El noble<sup>38</sup> emulaba a la Corona e infundía significado social, económico, político y estético al hecho de coleccionar.

Felipe III<sup>39</sup> fue un buen coleccionista de arte y Lerma<sup>40</sup> utilizó los resortes culturales para crear la imagen de poder, pero fue Felipe IV el paradigma y modelo de “esteta de real cuna y gentileza”, en palabras de J. H. Elliott. Esta práctica tuvo que influir en la elite nobiliaria española e italiana. De hecho, en Nápoles, son famosas las colecciones de nobles, como los Maddaloni o Spinelli<sup>41</sup>, y de otros grupos medios cercanos al poder<sup>42</sup>. El duque de Alcalá fue un activo promotor de la cultura y coleccionista de arte y gran bibliófilo, que influiría en la imagen de una corte literaria refinada, en la que se consolidó la estética barroca en pintura, arte escénico y literatura. También se interesó por el arte y las letras el conde de Monterrey y el duque Medina de las Torres, y continuaron las tensiones políticas en los relevos de cargos y nombramientos.

La ambición del conde duque de Olivares favoreció el ascenso de Manuel de Zúñiga, conde de Monterrey, cuñado del valido, y del duque de Medina de las Torres, su yerno, que estrechó lazos familiares con los Stigliano, una de las familias más prestigiosas de Nápoles. Anteriormente, el duque de Alba, después de su experiencia napolitana, había sido promocionado para el cargo de mayor-domo mayor, aunque no estaba en buenas relaciones con Olivares, y dificultó la continuidad del duque de Alcalá en el gobierno. Esta circunstancia y los intereses del conde-duque favorecieron al conde de Monterrey.

<sup>38</sup> A pesar de algunos guiños al individualismo, como señalaba, recientemente, A. Carrasco. *Vide* A. CARRASCO: “La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII”, en B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de oro*, Madrid, 2007, pp. 21-45.

<sup>39</sup> Sobre los gustos de Felipe III han trabajado M. MORÁN TURINA y J. PÉREZ PORTÚS, entre otros.

<sup>40</sup> Sobre Lerma, *vide* la tesis de S. SCHROTH.

<sup>41</sup> Ver el inventario de G. LABROT sobre los coleccionistas napolitanos.

<sup>42</sup> Algunos coleccionistas de los grupos medios del *entourage* del virrey poseían retratos de los virreyes y su familia.

Estos años fueron duros por la carestía y la presión fiscal ante el inicio de la guerra de los Treinta Años. La inestabilidad económica no impidió, sin embargo, la ostentación. El duque de Alba colgó en Palacio los paños de seda y oro que habían pertenecido a su abuelo, virrey de Nápoles, y llegaba a la ciudad con una casa, “como se acostumbraba tener en la Casa Real”. En su séquito había españoles, como el marqués de Mancera, regente de la Vicaría, o el conde de Ayala, capitán de la guardia, y trabó amistad con nobles italianos, como el príncipe de Ascoli, maestro de campo del ejército. También, recibió a nobles españoles, como Francisco de Castro, VIII conde de Lemos. Por otra parte, las reformas de Lemos no cambiaron la estructura financiera del reino y se volvió a establecer la reunión de una junta diaria para estos temas. Otras materias, como la reforma naval o los proyectos de saneamiento y conducción de agua se debatieron en otras juntas. Sin embargo, no se pudo evitar la quiebra de bancos públicos, la corrupción administrativa y la falta de fondos. Una nueva gabela sobre el vino se destinó a amortiguar la deuda de los bancos y a reactivar el comercio, pero las malas cosechas y las peticiones de la Corona frenaron el desarrollo. El duque de Alba envió efectivos y dinero a Milán y Génova y a otros frentes abiertos hostiles a la Corona, como Flandes o los turcos. El conde de Benavente había reformado la milicia, pero la intención del duque de mantener una leva de 20.000 hombres de infantería parecía excesiva. Por otro lado, Lemos había trabajado con Carlo Tapia en la reforma legal sin resultados definitivos. Todo ello muestra los escollos de problemas endémicos.

La intervención en el urbanismo fue otra de las singularidades del gobierno virreinal. El duque de Alba edificó una construcción defensiva –denominada castillejo o castillo de San Genaro para la vigilancia del muelle y galeras– e hizo construir el faro del puerto –que desapareció en el siglo XX–, abrió la puerta que lleva su nombre y creó un espacio de recreo en *Posillipo* para carruajes y carrozas, que comunicaba el Palacio con la zona de recreo estival. Asimismo, continuó la labor de la conducción de aguas, ya diseñada por el VII conde de Lemos, y colocó una fuente delante de Palacio. En la residencia real hubo reformas en diversas estancias y se encargaron nuevas pinturas de historia y del linaje, aunque, en la fachada, los escudos de Lemos y Benavente custodiaban las armas reales de la casa de Austria como recuerdo indeleble de los primeros promotores del edificio. En 1629, el noble abandonaba Nápoles para acompañar a María de Hungría en su viaje a Viena –para casarse con el hijo del emperador y Rey de Hungría–. En Nápoles, se organizaron importantes festejos en

honor a la infanta. En el gobierno le sucedió el duque de Alcalá, con el que tuvo diferencias.

Después de las defecciones nobiliarias frente a la política del conde de Olivares en el ocaso del siglo XVI, se observó, en los albores del siglo siguiente, un cambio de actitud hacia la elite nobiliaria. El VI conde de Lemos estrechó nuevos lazos con la nobleza a través de ceremonias, pero no pudo evitar las facciones. También, el conde de Benavente favoreció los intereses de ciertas familias, aunque en contra de los Lemos. Lo mismo ocurrió con Osuna. Durante el gobierno del duque de Alba, el príncipe de la Roccella, el de Avellino y el de Bisignano recibieron la distinción del Toisón de Oro, pero no fue garantía de fidelidad. El príncipe de Bisignano, casado con Julia Orsini, se enfrentó a la política local por contravenir sus derechos sobre la conducción de agua. El monopolio del agua que provenía de santa Ágata, como otros privilegios que mantenía la nobleza en el ámbito municipal, causaron enfrentamientos internos con los grupos medios y con el poder virreinal. Aún así, la Monarquía debía conservar el favor de las elites, claves en el control del Parlamento y el voto del donativo. Tiberio Carafa, príncipe de Bisignano, envió sus quejas a la corte de Madrid, como se había hecho en otras ocasiones. Los nobles napolitanos aprovecharían la coyuntura de las luchas de poder en la corte para perpetuar sus privilegios. La distinción del Toisón inclinó a ambos a la reconciliación.

En otro orden de cosas, la fiesta reflejaba la imagen del poder y el ceremonial servía para dar a conocer los conflictos entre los nobles. Diego Duque de Estrada se refería a los festejos en honor de la infanta María.

Fue recibida –afirma– con admirable aplauso y grandeza, (y) cortesía de sus Príncipes y títulos, Princesas y damas; con... maquinaria de artillería, salvas de infantería, repiques de campanas, invenciones, fiestas y máscaras <sup>43</sup>.

La rivalidad entre el duque de Alba, que acompañaba a la hermana de Felipe III, y el duque de Alcalá se dejó sentir en “algunas controversias sobre la presidencia” <sup>44</sup>.

A su vez, los intelectuales y artistas napolitanos eran requeridos en otros territorios. En la ceremonia regia en tierras del Imperio participaron las hermanas de Giovanni Battista Basile, Margarita Basile y Adriana, y su sobrina Leonor.

<sup>43</sup> Escribe en 1631, ya durante el gobierno del duque de Alcalá, en D. DUQUE DE ESTRADA: *Memorias*, ed. de J. M. de Cossío, Junta de Andalucía, Sevilla 2006, p. 353.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

El escritor napolitano fue Académico Ocioso, estuvo al servicio de varios nobles, se movió en los círculos cortesanos y utilizó en sus obras literarias el dialecto como forma de expresión. Margarita, Adriana y Leonor deleitaron a los presentes con varias piezas de música. Tocarón el arpa y acompañaron el instrumento con voces, “cuyos pasajes”, leemos en las *Memorias* de Diego Duque de Estrada, “trinos suspendidos y dulzura exceden los cromáticos redobles y melodía de los más suaves jilgueros, ruiseñores y parleras calandrias”<sup>45</sup>.

Otras fiestas se celebraron en Nápoles por el nacimiento del príncipe real en 1629 y por el acuerdo matrimonial entre una hija del duque de Alcalá y el príncipe de Paterno. En 1630, se celebró el carnaval con una comedia española representada en Palacio. Las cortes nobiliarias y las salas del nuevo Palacio albergaban, desde principios de siglo, a numerosos escritores, poetas, músicos y artistas, que ofrecían sus servicios a las elites. En 1631, una comedia fue representada en la casa del príncipe de Bisignano y se volvió a repetir ante el virrey días después<sup>46</sup>. Esta incipiente actividad cultural promovida por el duque de Alcalá no tuvo continuidad por su rápida sustitución. Era un hombre culto, gran coleccionista, un apasionado de las antigüedades y un amante de los libros, gran conocedor de disciplinas como la historia, las humanidades y la lengua latina.

La situación del reino continuaba adoleciendo de problemas estructurales, como las irregularidades ministeriales, la amenaza de los forajidos y la escasez de recursos ante la amenaza de los turcos y la guerra de Lombardía. El duque de Alcalá intentó paliar los efectos de la venalidad de cargos y la carestía, pero hubo oposición por parte de los grupos medios, que se resistían a una intervención directa en las instituciones de justicia. Mientras, el duque de Alba le acusaba de no haber recibido correctamente a la futura Reina de Hungría, y el conde-duque de Olivares aprovechó la coyuntura para ordenar su regreso. La sustitución por el conde de Monterrey tenía implicaciones políticas, ya que el noble estaba casado con una hermana del conde-duque. Para la historiografía, las quejas contra Alcalá parecen tener escaso fundamento.

No cambiaron las circunstancias con el conde de Monterrey, que se encontró con las mismas complicaciones en el terreno financiero y con las mismas necesidades acuciantes de la Monarquía. Las primeras medidas se encaminaron a recobrar la vitalidad de la hacienda regia, pero a costa del Real Patrimonio. Se

<sup>45</sup> D. DUQUE DE ESTRADA: *Memorias...*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>46</sup> C. DE FREDE: *I viceré spagnoli di Napoli, 1503-1707*, Milán 1996, p. 37.



mantuvo la vigilancia en la justicia y se limitaron las licencias de armas para evitar la delincuencia. El abastecimiento de grano a la ciudad siguió siendo un asunto crucial para evitar las revueltas populares. Además, se tomaron algunas medidas para impedir el contrabando. Se dio un nuevo impulso a la reforma naval —había 16 galeras en uso— y se mejoraron los pertrechos militares —madera para navíos y fundición de artillería—. Asimismo, se reforzó el tercio de Nápoles, que entonces se componía de 26 compañías. Se hicieron nuevas levas para acudir a la guerra en Europa y se enviaron dinero y efectivos al duque de Feria, gobernador de Milán, a Flandes y Alemania, con gran coste económico para el reino. En muchos casos, la alta nobleza napolitana participó al mando de las compañías, entre ellos, el príncipe de San Severo, el príncipe de Ascoli, el conde de Montesarchio y el marqués de Torrecuso, y otros, como Tomás de Ávalos, Diomedea Carafa o Tiberio Brancaccio. Se tomaron otras disposiciones para fortificar el reino de Nápoles —en Gaeta, Barleta, Taranto y los presidios de Toscana, Orbitello y Puerto Hércules— para contener la amenaza francesa, continuaron las ayudas para la defensa de Lombardía y se establecieron alianzas con otros príncipes italianos.

El vínculo matrimonial que estableció Manuel de Zúñiga y Fonseca, duque de Medina de las Torres, con el conde-duque de Olivares le permitió, en gran medida, el acceso al gobierno de Nápoles en 1637. Cuando murió su primera mujer e hija del conde-duque, se estableció la alianza matrimonial con la casa de Stigliano. A pesar de los lazos de parentesco, el conde tuvo numerosos problemas para afrontar la ofensiva de Francia en el reino y aplacar la disidencia de algunos nobles napolitanos que, como el príncipe de Sanza, podían liderar una conspiración y mostraban actitudes filo-francesas. También, como ya ocurriera a fines del XVI, los disturbios populares se incentivaron en los centros rurales ante las prédicas de algunos que proclamaban el fin del mundo. Una situación, por tanto, convulsa, que se agudizaría con la crisis de la Monarquía en Portugal y Cataluña y las quejas ante el creciente fiscalismo.

La caída en desgracia del conde-duque de Olivares traería cambios en la corte de Madrid y Nápoles. El nuevo favorito del monarca, Luis de Haro, intentaría mantener el control de los cargos en Italia. El nombramiento de Juan Enríquez, Almirante de Castilla, como virrey de Nápoles, era un medio para alejar de la corte al noble. Le sucederían otros, como el duque de Arcos, Juan de Austria y el conde de Oñate, en una difícil coyuntura. La crisis económica y la carestía reflejaban un clima en el interior del reino, que sería caldo de cultivo de

la rebelión de Masaniello. Fue un momento especialmente delicado que supo dirigir sin vacilar el VIII conde de Oñate (1648-1653). El noble tuvo que hacer frente a la restitución de la autoridad monárquica después de la crisis. En este periodo, la cultura se utilizó con fines políticos y se apeló al apoyo, no sólo de la nobleza, sino de los grupos medios que habían emergido en la revuelta con los que había que contar para mantener el equilibrio interno. En época de dificultades, no disminuyó la actividad cultural; al contrario. Más tarde tendremos la ocasión de perfilar la política cultural de Oñate, según las últimas investigaciones<sup>47</sup>. Este sería el momento cumbre de despliegue de una política que tendía a reformar el vínculo entre la Corona y los grupos sociales del reino a través de la cultura. Las grandes fiestas barrocas y la escenografía teatral, también la ópera, serían instrumentos eficaces para consolidar la imagen del poder cuestionada por los sucesos de 1647 y restaurar el orden vigente.

En los años siguientes que jalonan el reinado de Felipe IV, el conde de Castrillo (1653-1659), el conde de Peñaranda (1658-1664) y el cardenal Pascual de Aragón (1664-1666)<sup>48</sup> fueron los encargados de llevar las riendas del gobierno. Se recuerdan, entre otras, las fiestas<sup>49</sup> que celebró el conde de Castrillo en Nápoles, en 1658, para festejar el nacimiento del nuevo vástago, con una escenografía en la plaza del Palacio, que habría continuado la tradición escénica de la corte napolitana con un gran toldo que cubría la plaza y la participación de un gran concurso de nobles, ante la mirada del pueblo/espectador. Estas iniciativas culminaban los ensayos de la época precedente –la revuelta de Masaniello y las reformas de Oñate marcarían un antes y un después en las relaciones Madrid/Nápoles, según la opinión de G. Galasso y L. Ribot– para ofrecer una perspectiva cultural ligada a la actividad política. Las fiestas y ceremonias se intensificarían en épocas de mayores dificultades para la Corona. Los cambios en el valimiento recorrerían los sinuosos contornos de la carrera cortesana e involucrarían a numerosos clanes nobiliarios napolitanos e hispánicos al servicio de

<sup>47</sup> Vide A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles (1648-1653)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, 2002.

<sup>48</sup> Ver el libro reciente de D. CARRÍO-INVERNIZZI.

<sup>49</sup> Vide referencias en mi artículo I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “La fiesta en la *Italia spagnola*”, en J. DÍAZ BORQUE (coord.): *Teatro del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla 2003, pp. 38-53.

Felipe IV; unos cambios de mayor trascendencia ante la caída de validos o la inauguración de reinados.

Con Carlos II hubo un redimensionamiento del papel político de la nobleza y del fenómeno del valimiento, y se vivieron momentos de intensa incertidumbre por el destino de la Monarquía ante la falta de un heredero que, a la postre, hundiría a España en una guerra de graves consecuencias para la Corona y sus reinos. Nithard y Valenzuela no tuvieron “gran talla personal”, al decir de L. Ribot, y provocaron la oposición de la alta nobleza, que reaccionaría frente a las figuras de la nobleza menor, que representaba Valenzuela. La elite nobiliaria alcanzaría protagonismo a fines de siglo y lograría destacar en los cargos más importantes del gobierno, en un periodo de reformismo, que impulsarían Juan de Austria, Oropesa y Medinaceli.

En general, las últimas décadas del siglo ha sido un periodo ensombrecido por gran parte de la historiografía, aunque nuevos estudios, como los de L. Ribot<sup>50</sup>, nos revelan otros matices, como la recuperación económica, a partir de los años 80, o el florecimiento cultural de aquellos años. En sus estudios concretos sobre la revuelta de Messina y otros más generales sobre la presencia de España en Italia durante el reinado de Carlos II, el autor subraya la importancia de los efectivos militares en Nápoles y Sicilia, y analiza, deshaciendo tópicos, la situación de la Monarquía y sus territorios en el declinar del siglo. Sin embargo, y a pesar de los aspectos positivos que se pueden resaltar –la gestión positiva y correcta de la hacienda, la introducción de las novedades científicas y el desarrollo de la propaganda política, entre otros y según L. Ribot–, no cabe duda que, “en tiempos de Carlos II, la Monarquía hispánica tuvo un papel menos brillante”<sup>51</sup>. Francia intentaría atraerse a los príncipes italianos –consiguió la alianza con Saboya– y aumentar su presencia en enclaves territoriales. La flota francesa amenazaba las costas napolitanas en los años 30 y los virreyes se veían en la necesidad de reformar la milicia y los presidios. También, Francia se vio involucrada en las revueltas de 1647 y 1648, aunque no apoyaron abiertamente al duque de Guisa, y tuvieron otra oportunidad, explica L. Ribot, en los años 70, con la revuelta de Messina, aunque también fracasaron.

<sup>50</sup> L. RIBOT: “La presencia de la Monarquía de los Austrias en Italia a finales del siglo XVII”, en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 975-995.

<sup>51</sup> L. RIBOT: “La presencia de la Monarquía de los Austrias...”, *op. cit.*, p. 978.

Por tanto, la ocupación francesa de diversos territorios en Italia –como Casale–, la alianza con otros príncipes –Saboya y Mantua– y la ayuda militar a sus aliados –como la fortificación de Guastalla–, y la amenaza ofensiva sobre las costas, a lo largo del siglo, puso en peligro la hegemonía hispánica en Italia. Milán era uno de los territorios claves para la Corona, como puerta de Italia, y la presencia francesa en Casale suponía cortar las comunicaciones con Europa. Francia atacaría, poco tiempo después, Génova, aliada tradicional de España. Otra amenaza para Milán fue la fortificación de Guastalla que realizaría el duque de Mantua con ayuda francesa. A pesar de las dificultades, la Monarquía hispánica conservó, por el momento, los territorios italianos, y tuvo una notable mejoría en la década de los 90, que coincidieron con nuevas medidas culturales emprendidas por virreyes, como el marqués del Carpio o el duque de Medinaceli. En el terreno político, las alianzas de Saboya y Mantua con Francia se rompieron, y se alivió la presión sobre Milán con la destrucción de la fortificación de Guastalla. Casale también caería en manos españolas, al igual que otras fortificaciones estratégicas francesas en territorio italiano. Sin embargo, la nueva alianza del duque de Saboya con Francia volvió a poner en peligro el Milanesado. La paz se firmaría en 1696, y se concertaría el *statu quo*. Las consecuencias fueron, según el análisis de L. Ribot, la retirada de Francia del suelo italiano, la conservación de los territorios en la órbita hispánica y la renovación de las alianzas españolas con los príncipes italianos.

En este periodo, se encargaron del gobierno de Nápoles Pedro Antonio de Aragón<sup>52</sup> (1666-1672) y el marqués de Villafranca (1671), el marqués de Astorga (1672-1675), el marqués de los Vélez (1675-1683), el marqués del Carpio (1683-1687), el conde de Santiesteban (1688-1696), el duque de Medinaceli (1696-1702) y el marqués de Villena (1702-1707). Las reformas económicas y el nuevo impulso cultural y científico emprendido por el marqués del Carpio encontraron continuidad en la política del conde de Santiesteban y del duque de Medinaceli.

Los últimos años de la centuria en Nápoles son apasionantes por la coyuntura interna –rebelión del príncipe de Macchia– y por el peligro de la pérdida del reino ante la guerra en Europa y la sucesión del trono español, después de la muerte de Carlos II, que pondría en graves dificultades al último virrey español,

<sup>52</sup> Vide la reciente publicación de D. CARRÍO-INVERNIZZI: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2008.

el marqués de Villena. La intensa actividad del teatro, la música, las academias y los artistas de la corte nos hablan de una intencionalidad por parte de la Corona para mantener los lazos de fidelidad y mantener el consenso. Proliferaron los círculos intelectuales, las fiestas, ceremonias y cortejos ciudadanos y las celebraciones por cualquier motivo relacionado con la familia real, en un esfuerzo final por arraigar en la mente de los napolitanos una imagen de la realeza, ya en decadencia.

La evolución política a lo largo de un siglo y las manifestaciones artísticas, culturales y el ceremonial de las que se valió el poder para transmitir un mensaje cifrado al cuerpo social, que sería recibido de distinta forma por las elites y el resto de la sociedad, nos revelan toda la complejidad de un mundo que continúa en tensión y reordenamiento.

En el marco teórico del mundo cortesano <sup>53</sup>, la cultura ha sido un terreno casi exclusivo de historiadores de la literatura e historiadores del arte, que han sentido mayor interés por la crítica literaria o las formas plásticas, que por las relaciones entre gobierno y cultura. Si utilizamos el término de J. Gil Pujol de *cultura cortesana provincial*, el universo cultural adquiere otro cariz y se abren nuevas posibilidades de estudio. De hecho, la relación entre el *alter ego* del monarca y las elites y la cultura es un tema poco conocido. No obstante, proliferan las obras sobre la edición y la imprenta en la Nápoles del XVII <sup>54</sup> o sobre el arte, desde Caravaggio hasta las postrimerías del siglo con Luca Giordano <sup>55</sup>, y el teatro cortesano y la ópera, de G. C. Fontana a Balbi y de G. B. Trabacci a

<sup>53</sup> Ver el estudio de C. J. HERNANDO: “Repensar el poder. Estado, Corte y Monarquía católica en la historiografía italiana”, en R. GARCÍA CÁRCEL (dir.): *Diez años de historiografía modernista, Manuscrits. Monografías* 3 (1997), Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 103-139 y P. VÁZQUEZ GESTAL: *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2005.

<sup>54</sup> Como el estudio de M. Santoro y el más reciente de E. Sánchez García. M. SANTORO (ed.): *La Seicentina...*, *op. cit.*, y E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia 2007.

<sup>55</sup> Sobre el arte del Seicientos, de Caravaggio a Luca Giordano, la bibliografía es extensa. Destacan autores como R. CAUSA, G. ANDRISANI o N. SPINOSA y autores menos recientes, como U. PROTA-GIURLEO y S. ORTOLANI. Y habría que incluir a los especialistas en Caravaggio, Battistello, Corenzio, Stanzione, Mattia Pretti, Solimena, Ribera o Luca Giordano, por citar algunos de los artistas más célebres que trabajaron en la corte de Nápoles.

Scarlatti<sup>56</sup>. Tampoco son desdeñables las aportaciones sobre el ambiente literario, de G. B. Marino o G. B. Basile a G. Vico<sup>57</sup>, o sobre los avances científicos y filosóficos<sup>58</sup>. Finalmente, existe una amplia bibliografía sobre la transformación urbana, con estudios clásicos, como los de F. Strazzulo<sup>59</sup> o C. de Seta<sup>60</sup>. El resultado es un mosaico que refleja muchos de los cambios y evolución del teatro y música barrocas, de la literatura y el arte del Seiscientos, en muchos casos al amparo de los gobernantes y las elites napolitanas.

La nueva historia cultural ha arrojado nueva luz sobre antiguos objetos de estudio. Las aportaciones de C. J. Hernando<sup>61</sup>, A. Quondam<sup>62</sup>, J. I. Martínez del Barrio<sup>63</sup> y A. Minguito<sup>64</sup> son importantes desde este punto de vista y dan pistas sobre una posible aproximación a la política cultural de los virreyes. Más

<sup>56</sup> También, la bibliografía sobre el teatro y la música del Seiscientos napolitano es extensa, desde L. BIANCONI a P. FABRIS, V. VIVIANI, F. DE FILIPPIS, F. MANCINI o U. PROTAGIURLEO, entre otros.

<sup>57</sup> Desde TIRABOSCHI a E. MALATO.

<sup>58</sup> Como los estudios sobre Galileo o G. Bruno.

<sup>59</sup> F. STRAZZULO: *Edilizia e urbanistica*, Nápoles 1969, entre otras obras.

<sup>60</sup> C. DE SETA: *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari 1973; C. de SETA: *La ciudad y las murallas*, Madrid 1991 [ed. española], y C. de SETA: *Le città nella storia d'Italia*, Nápoles 1986.

<sup>61</sup> C. J. HERNANDO ha publicado numerosos artículos sobre diversos aspectos de la relación entre poder y cultura en la Nápoles del XVI y la política cultural del virrey Pedro de Toledo, pero también ha realizado estudios sobre la corte y los virreyes en el XVII. *Vide* C. J. HERNANDO: "Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón (1666-1672)", en L. DE ROSA y L. M. ENCISO (eds.): *Spagna e mezzogiorno d'Italia nella età della transizione. Classi sociali e fermenti culturali (1650-1760)*, Nápoles 1997, II, pp. 357-416, entre otros.

<sup>62</sup> A. QUONDAM: "La politica culturale del conte di Lemos", en A. QUONDAM: *La parola nel labirinto*, Roma 1975, pp. 247-269.

<sup>63</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991.

<sup>64</sup> A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.* Y algunas de sus conclusiones en A. MINGUITO: "La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653", en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 957-974. Y mi tesis doctoral y las referencias bibliográficas sobre el conde de Lemos.

complejo es definir, si existieron, diferentes modelos culturales y cuáles fueron sus rasgos. Una prepuesta metodológica resultaría del análisis de diversos aspectos: a) el gusto y semblanza del virrey; b) su entorno, en el que se incluían artistas y escritores locales; también, nobleza y grupos medios; c) aspectos culturales y de propaganda —entre ellos, las fiestas, el teatro, la música y la edición—; d) el marco institucional, en el que destacarían las Academias y la Universidad y, por último, e) el espacio urbano.

L. M. Enciso ha sido pionero a la hora de contrastar dos figuras relevantes como el VII conde de Lemos y el VIII conde de Oñate, que gobernaron Nápoles en fechas claves, especialmente conflictivas las de Oñate. Para L. M. Enciso, durante la época de Felipe III, el VII conde de Lemos encarnaría el modelo del intelectual que buscaba la colaboración de artistas y dramaturgos y fomentaba las Artes y las Letras con una intuición y gustos personales. A su vez, el conde de Oñate sería, en tiempos de Felipe IV, modelo del político, que intervendría en el panorama cultural napolitano para restituir la imagen de la Corona, después de la revuelta de Masaniello y la proclamación de la República Napolitana. La inclinación hacia las artes por parte de Oñate tendría un sentido, por tanto, distinto. Los dos modelos, el del intelectual y el político, marcarían dos épocas diferentes de gobierno, con su problemática particular, pero también representarían diferentes formas de enfrentarse a la articulación del poder y las facciones, de entender la relación entre política/cultura y de utilizar la expresión cultural con diversos fines e inspirados por diferentes ideas y objetivos.

Un tercer modelo, todavía en la época de Felipe III, estaría vinculado a la figura controvertida del III duque de Osuna, que estudió J. I. Martínez del Barrio. Según las conclusiones del autor, que corrobora G. de Miranda en *Una quiete operosa*<sup>65</sup>, Pedro Girón utilizaría el teatro y la fiesta, las artes y la literatura como vehículo de propaganda y ejercería un mayor control sobre escritores y poetas, pintores y arquitectos, además de tener un espíritu de acción y prefigurarse como el modelo de soldado.

Otras conclusiones podrían sacarse de estudios recientes sobre el mecenazgo y coleccionismo del marqués del Carpio y del conde de Santiesteban, virreyes durante el reinado de Carlos II. Como intuye L. de Frutos, el marqués del Carpio trasladaría a Nápoles el modelo de la magnificencia barroca que se desarrollaba, por entonces, en las demás cortes europeas.

<sup>65</sup> G. DE MIRANDA: *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napolitana degli Oziosi*, Nápoles 2000.

Si, desde el ámbito de la historia, se han publicado estudios sobre la política cultural del VII conde de Lemos –A. Quondam, I. Enciso y L.M. Enciso–, el III duque de Osuna –J. I. Martínez del Barrio– o el virrey Pedro de Aragón –C. J. Hernando–, desde la Historia del Arte se han investigado diversas facetas del coleccionismo en Nápoles, con trabajos ya conocidos de F. Checa<sup>66</sup> o J. Marías<sup>67</sup> y otros noveles, como los de L. de Frutos<sup>68</sup> sobre el marqués del Carpio o de M. S. Cerezo San Gil<sup>69</sup> sobre el conde de Santiesteban, que revelan una inclinación común de las elites de gobierno por adquirir obras de arte y reunir una importante biblioteca con nuevos repertorios italianos. También fueron importantes coleccionistas, entre otros, el duque de Alcalá, como estudiaron en su día en un artículo pionero J. Brown y J. H. Elliott<sup>70</sup>; el conde de Monterrey, que investigó A. Pérez Sánchez<sup>71</sup>, y el conde de Benavente, según las apreciaciones de M. Simal<sup>72</sup>. Por último, J. L. Colomer<sup>73</sup> ha impulsado nuevos estudios sobre importantes mecenas y coleccionistas con proyección en la Italia de la Edad moderna.

<sup>66</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey: el marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles”, en F. CANTÙ (ed.): *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma 2008, pp. 445-463.

<sup>67</sup> F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía en el siglo XVII*, Madrid 2003, pp. 209-219.

<sup>68</sup> L. DE FRUTOS: *El VII marqués del Carpio (1629-1687): mecenas y coleccionista de las artes*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2006.

<sup>69</sup> M. S. CEREZO SAN GIL: *La colección artística de los IX condes de Santiesteban del Puerto: coleccionismo de cuna napolitana en casas nobles españolas a finales del XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2005.

<sup>70</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá: his collection and its evolution”, *Art Bulletin* LXIX, 2 (1987), pp. 68-255.

<sup>71</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* III/174 (Madrid 1977).

<sup>72</sup> M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades”, *Reales Sitios* n° 164 (abril-junio 2005), pp. 31-50.

<sup>73</sup> J. L. COLOMER (ed): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op cit*. Y la próxima publicación sobre mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles del XVII. Otros estudios, como los de David CUETO, se centran en el ámbito boloñés.



Todos estos autores sólo suponen un pequeño avance en la evolución que han seguido los estudios de la Italia española desde que, en la década de los setenta y ochenta, empezaran a calar las voces más críticas, que pretendían derribar antiguas barreras ideológicas y profundizar en la realidad napolitana de la Edad moderna, sin perjuicios anteriores y abriendo un mar de posibilidades a la investigación.

La dimensión cultural de la política de los virreyes aún arrastra algunas dificultades para aplicar un nuevo enfoque y esclarecer las relaciones de las fuerzas intelectuales, artísticas y culturales del reino en relación con la Monarquía y los virreyes. El tiempo no jugaba a favor de la Corona hispánica, pero todavía en el siglo XVII permitió un nuevo impulso del interés de las elites hacia los recursos culturales, como medio de creación de una imagen personal e institucional. G. Muto afirmaba, en su citado artículo, que las tempranas pinturas del Palacio Real de Nápoles, que narraban los Fastos del Gran Capitán, de Alfonso V el Magnánimo o de las Guerras de Flandes y Alemania servían como:

invitación explícita a los grupos dirigentes napolitanos a reconocerse en la identidad política común que une el reino de Nápoles con el centro del sistema imperial <sup>74</sup>.

La cultura y el espacio de corte adquirieron, como se pone de relieve, una centralidad como objeto de estudio que no había prevalecido hasta fechas recientes y sugieren otros ámbitos de investigación histórica.

## II. *LOS VIRREYES DE NÁPOLES EN EL XVII:*

*SUS AFICIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS, SU GUSTO,*

*SUS COLECCIONES DE ARTE Y BIBLIOTECAS. NUEVOS ESTUDIOS*

Una nota común de los virreyes españoles que ejercieron el poder en Nápoles a lo largo del XVII fue la creciente afición por el coleccionismo y el mecenazgo. En su día analizábamos, además, algunos aspectos de la vinculación de la lucha política entre Madrid y Nápoles. La época de Felipe III está caracterizada

<sup>74</sup> G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, p. 9. También, aporta valiosa información al respecto J. LL. PALOS PEÑARROYA: “Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo Palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)”, *Cuadernos de Historia Moderna* 30 (2005), pp. 125-150.

por la pugna interna del clan Sandoval y el relevo de poder de los Guzmán y Zúñiga. Los virreyes de esta primera etapa, como los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y el cardenal Zapata representan el comienzo de la eclosión barroca en cuanto a la utilización de la retórica, la imagen y la cultura en general como medio de propaganda y consolidación del poder monárquico entre la población local, aunque las diferencias de actitud ante los hechos culturales son notables.

Las últimas revisiones sobre el tema del coleccionismo nobiliario, además de los estudios clásicos de M. Morán Turina y F. Checa<sup>75</sup>, y otros, hacen hincapié en la dimensión personal y el gusto de los Reyes, nobles o prelados a la hora de adquirir las obras de arte a través de sus agentes. La creación de un discurso y una inquietud intelectual se sumaría a otros rasgos que lo explican. Como apunta A. Urquizar, la colección no sólo se definía por los objetos en sí, sino por “la relación de sus propietarios sostienen con ellos”<sup>76</sup>. Aún así, el autor reconoce que, aunque debería haber una actitud estética o artística, cultural, hacia la colección, también podía haber “modos de coleccionar”.

Sin desconocer que cada caso tiene sus peculiaridades, el coleccionismo se fundamenta en ciertos pilares que le dan sentido: en primer lugar, su función social y familiar, como práctica adecuada a las necesidades del linaje. La adquisición de obras de arte se ponía al servicio del engrandecimiento de la casa, se ensalzaban las hazañas de los antepasados y se construía una memoria histórica favorable, en la que se incluía la noción de prestigio y fama. Como explicó A. Carrasco, la cultura se sumaba a otras acciones y actitudes de la nobleza que trascendían el ámbito doméstico para convertirse en espejo de virtudes y modelo social. En segundo lugar, el coleccionismo y mecenazgo cumplían una función económica. La compra de pinturas y la construcción de Palacios y capillas funerarias eran gastos asociados a la labor de representación y muestra del estatus económico y de ostentación que se exigía al segundo estamento. También,

<sup>75</sup> M. MORÁN TURINA y F. CHECA: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985. Y los estudios clásicos de HASKELL o J. BROWN o RODRÍGUEZ ACOSTA y CANO DE GARDOQUI o la síntesis sugerente de J. M. SERRERA: “La historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna”, en J. M. BERNARDO ARES (ed.): *El Hispanismo angloamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba 2001, pp. 1431-1452.

<sup>76</sup> A. URQUIZAR: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid 2007, p. 20.

los objetos tenían importancia por su valor en el mercado, como signo de potencia económica del linaje. En tercer lugar, cumplía una función política. A través del arte, se daba un sentido político y se construía una imagen del clan que adquiriría mayor relevancia al desempeñar cargos en Europa o América. En esos casos, la actividad de representación de la Monarquía iba unida a un sentido político de la cultura como forma de propaganda que, en muchas ocasiones, servía de vehículo de apropiación de las virtudes de la realeza.

El grado de implicación del titular en la práctica del coleccionismo o en el mecenazgo literario dependían de la particular personalidad de quien lo ejercía, pero comprometía, asimismo, la fama del escritor, poeta o artista que se vinculaba a un determinado patrón o facción. En unos casos, primaban las inquietudes culturales y la verdadera inclinación hacia las artes; en otros, la intencionalidad política o social era mayor y dejaba traslucir un principio de utilidad que prevalecía sobre otras consideraciones. Para A. Urquizar, entre los “modos de coleccionar”, cabe distinguir:

uno habitual y basado en motivaciones sociales y/o familiares y otro, menos común, aunque más interesante, dependiente de una voluntad predominantemente cultural y, a veces, estética<sup>77</sup>.

La actitud, en definitiva, hacia el hecho cultural era diferente, aunque no siempre es fácil encontrar las claves o las fuentes correctas para esclarecer el verdadero sentido del coleccionismo.

Por otro lado, también, hay que tener en cuenta el momento histórico en el que se desarrolla, las creencias sociales imperantes y el valor de la cultura que se otorga en cada momento. La ambición, el orgullo o la vanidad también están presentes en los artistas que se ponen al servicio de un noble o empresa. Los intereses individuales –ascender socialmente en el caso de poetas y pintores; el prestigio social y del linaje en el caso de la alta nobleza– no tienen porqué estar en contradicción con un interés colectivo no ajeno a la proyección de la imagen de grandeza de una Monarquía. Sin embargo, siempre hay lugar para la crítica y la permeabilidad hacia otros cauces de resistencia.

Los especialistas han marcado la evolución en la historia del coleccionismo, que resulta especialmente interesante en el siglo XVII y en el ámbito de Italia por ser centro difusor de las tendencias pictóricas y culturales –musicales y teatrales– en toda Europa. La progresiva fijación de una sede estable de la cortes

<sup>77</sup> A. URQUIZAR: *Coleccionismo y nobleza...*, *op. cit.*, p. 23.

europas influiría en cambios de comportamiento que afectarían a los modos culturales y a la estrecha unión o vinculación entre poder y cultura en la Edad moderna y el Barroco. Más allá de la imposición cultural de unas pautas dictadas desde arriba –tesis de Maravall–, la cultura barroca se desarrolla en sus múltiples aspectos, entre sectores populares y más eruditos, que se interrelacionan e influyen mutuamente.

La emulación a la Corona adquirió, desde el prisma nobiliario, una importancia de primer orden, tanto en la articulación de una casa nobiliaria, como en la configuración de un espacio de corte o en prácticas como el coleccionismo y mecenazgo. A menor escala, los grupos medios fueron adoptando los comportamientos –lenguaje codificado– que les servían de modelo para ascender socialmente. La cultura –dominio de las artes y las letras o habilidades musicales– podían resultar útiles para relacionarse en sociedad. El escenario de las artes era escenario social. Por otra parte, el artista reivindicaba, por mérito, su ascenso social, mientras la nobleza, aún en el caso de tener un sentido estético y aplicar sus conocimientos a sus colecciones o sentir una verdadera inclinación hacia las letras y el arte, no consideraba a los poetas y artistas que protegían como sus iguales. La diferencia social mermaba las aspiraciones de los creadores, en muchos casos.

¿Cuál era la relación entre cultura y nobleza? A. Carrasco ha expuesto su tesis en numerosas ocasiones y, también, lo ha hecho, recientemente, A. Urquizar. Es común afirmar que la cultura en el siglo XVII era signo de distinción social y estaba ligada a la nobleza “como aspiración”<sup>78</sup>. El arte podía crear o era expresión de contenidos ideológicos que situaban a las familias en un contexto determinado. De ahí su importancia. Para la Monarquía, era un medio eficaz de transmisión de valores y podía servir como medio de propaganda. La identidad de la nobleza como estamento remitía a unas prácticas comunes en las que se incluía el coleccionismo y el mecenazgo, especialmente intensos en este siglo. Otros rasgos y distintivos iconográficos que definían el estatus nobiliario eran la ostentación y el lujo, los símbolos del linaje –escudos y heráldica–, el Palacio y los ajuares domésticos, los caballos, carrozas y lacayos –medios de transporte–, los criados y las posesiones rurales y urbanas, las capillas funerarias y patronazgos religiosos y fundaciones, la atención hacia los necesitados –la piedad– y los cargos políticos. Por tanto, la dimensión cultural tenía una importancia vital, que podía coincidir o no con las inquietudes individuales. La cultura servía, en

<sup>78</sup> *Ibidem*.

el caso de la nobleza, y en no pocos aspectos, para conservar los privilegios del grupo social. Una realidad que trascendía las fronteras españolas y era común a toda Europa.

Los valores medievales nobiliarios habían dejado paso a otros valores acordes con la sociedad de su tiempo. La ciudad, la corte y los Palacios se convirtieron en nuevos escenarios sobre los que gravitaba en la cúspide el poder de la Monarquía. La cultura cobró, entonces, protagonismo. En la evolución de los gustos estéticos y coleccionistas, en el siglo XVII, apuntan los expertos, prevaleció el coleccionismo pictórico y la temática variada, frente a otras formas en las que se tenía preferencia por las rarezas de la naturaleza o la pintura religiosa. La armería —como recuerdo del origen medieval y caballeresco de la nobleza—, las bibliotecas y la galería de pinturas —con un mayor número de pinturas de países, naturalezas muertas y retratos— se convirtieron en los objetos más preciados. También, continuó el interés por las antigüedades y la decoración de jardines. Además, los cargos políticos, como las embajadas en Roma o el gobierno de Nápoles, abrían las puertas de forma directa al mercado italiano y ofrecían mayores posibilidades para el consumo suntuario, además de subrayar los aspectos simbólicos como representantes de la Corona. La cultura se asociaba a la virtud y satisfacía las necesidades políticas de las elites.

El coleccionismo y el mecenazgo fueron una práctica común, no sólo en España, sino en Italia —el modelo de las cortes italianas renacentistas tendría gran importancia en la evolución posterior— y Europa. La complejidad cultural y festiva de la época de Felipe III alcanzó su cenit con los adelantos técnicos y el desarrollo estilístico y teatral de tiempos de Felipe IV y Carlos II. Otros miembros de la nobleza y, especialmente, el entorno de los validos, tuvieron acceso a los modelos regios de coleccionismo y, en algún caso, fueron los verdaderos artífices de la política cultural.

La relación con Italia, y especialmente con el reino de Nápoles, pone el acento en: la cultura como instrumento de consenso y propaganda, la interrelación cultural y mutua influencia por el trasvase de poetas y artistas, la eficacia política de las artes y las letras y la relación entre las inquietudes personales y el deber público de los virreyes.

A lo largo del siglo XVII, los nobles que accedían al gobierno del reino mantuvieron una relación más o menos estrecha con los artistas y escritores de Nápoles y crearon un *entourage*, que no sólo se componía de altos dignatarios, elites togadas y financieros, sino de pintores, arquitectos, escritores, ingenieros

y arquitectos y científicos que participaban en las iniciativas y proyectos culturales de la autoridad hispánica. En la mayoría de los casos, como miembros de la alta nobleza, hicieron acopio de importantes pinturas para engrosar y enriquecer sus colecciones pictóricas con un sentido social y político, valor estético o inquietud personal. Si nos ceñimos al ámbito del coleccionismo nobiliario, podemos valorar varios casos con proyección en Italia: el caso de los Lemos y Benavente, en la época de Felipe III; el duque de Alcalá y el conde de Monterrey, en el reinado de Felipe IV, y el marqués del Carpio y el conde de Santiesteban, en las décadas finales de siglo<sup>79</sup>. Casi todos los títulos revelan la vitalidad de las últimas aportaciones historiográficas en materia de cultura y coleccionismo. El objetivo final sería poder relacionar el sentido de sus colecciones privadas con la política cultural llevada a cabo en el reino de Nápoles –aunque nos ceñiremos a analizar el coleccionismo de las casas nobiliarias–.

En España, son clásicos los estudios de M. Morán Turina y F. Checa sobre la historia del coleccionismo. Por otro lado, en la historiografía anglosajona, son importantes los estudios de S. Schroth sobre el coleccionismo del duque de Lerma. Desde la historiografía inglesa, ha habido otras obras de interés, como la de B. Burke y P. Cherry, que analizaron el coleccionismo en España y sacaron a la luz los inventarios de las casas nobiliarias más importantes de la Península: Lemos, Benavente, Osuna, Alba, Alcalá, Monterrey, Medina de las Torres, Peñaranda, Carpio o Santiesteban, entre otros. Todos ellos, desempeñaron labores de gobierno, se involucraron en las luchas faccionales y tuvieron contacto con los más importantes artistas del momento. Su paso por Italia modificó, en gran medida, el coleccionismo familiar, y le dotó de un nuevo sentido acorde con las tendencias más en boga. El modelo de Felipe III y de Lerma se extendió durante las primeras décadas del XVII y Felipe IV marcó una nueva etapa con la decoración del Buen Retiro, en la que no se puede negar la iniciativa del conde-duque de Olivares. El fin de siglo se jalona con la renovación científica y cultural del reinado de Carlos II.

En la época de Felipe III, el VIII conde de Benavente desempeñó el cargo de virrey de Nápoles de 1603 a 1610. M. Simal<sup>80</sup> ha estudiado la trayectoria cultural

<sup>79</sup> Los autores: M. SIMAL (Benavente), I. ENCISO (Lemos), J. BROWN y J. H. ELLIOTT (Alcalá), A. PÉREZ SÁNCHEZ (Monterrey), F. CHECA, F. MARÍAS o L. DE FRUTOS (Carpio) y M. CEREZO (Santiesteban), entre otros.

<sup>80</sup> M. SIMAL: *Los condes duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente 2002, y “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, pp. 31-50.

del linaje y ha investigado la faceta coleccionista del noble en relación con su estancia en Italia. Parece que la elección del conde de Benavente<sup>81</sup> estaba asociada a su cercanía y confianza con la Reina Margarita y a los intereses de Lerma de tener en la corte como nueva camarera de la Reina a su hermana Catalina de Zúñiga y Sandoval. Además, el conde de Benavente se había encargado, con anterioridad, del virreinato de Valencia. Era, por tanto, un hombre de gran experiencia en el gobierno y pertenecía a uno de los viejos linajes castellanos con ascendente portugués. Benavente no estuvo ligado a la facción Sandoval. De hecho, no compartía la visión de Lerma en política exterior y alcanzaría mayor protagonismo en el reinado siguiente. Después de su paso por Italia, logró la presidencia del Consejo de Estado y del Consejo de Italia. Finalmente, fue promovido al cargo de mayordomo mayor de la Reina, en 1621, y murió sólo seis meses más tarde. El conde de Benavente sustituía al VI conde de Lemos (1599-1601) y daría el relevo, más tarde, al VII conde de Lemos (1610-1616). Los Lemos también tuvieron una importante carrera política con el ascenso de los Sandoval y fueron importantes mecenas y coleccionistas.

El enfrentamiento medieval por la configuración de los estados y la relación con la Corona caracterizaron la rivalidad Lemos-Benavente<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Traté el tema en un estudio sobre política y cultura en la Nápoles de Felipe III, en una investigación más amplia sobre la casa de Felipe III, que coordinaron J. Martínez Millán y M. A. Visceglia. En este trabajo, hice referencia a la amplia bibliografía sobre el linaje, con las obras de J. Muñoz Miñambres, J. Ledo del Pozo, V. Castañeda, E. A. Enríquez Llorente, J. Almoína Mateos, I. Berdún de Espinosa, F. Fernández de Bethencourt, I. Becerro, B. Vasconcelos, y otros autores que tratan parcialmente la riqueza cultural del linaje y de la provincia de Zamora y Valladolid, como E. García Chico, M. Gómez Moreno, M. Herrero y J. Carro Celada. *Vide* también, el importante estudio citado de M. Simal.

<sup>82</sup> En el siglo XV, la alianza matrimonial entre Juana Osorio –hija del I conde de Lemos y su segunda mujer, María de Bazán– y Luis Pimentel sería el origen de la división de los territorios leoneses y gallegos de los Lemos. También, el enfrentamiento del II conde de Lemos con Fernando el Católico explican la sentencia regia de confiscar Ponferrada y el nombramiento de Juana Osorio como I marquesa de Villafranca. Algunos genealogistas, para legitimar la expansión de la casa de Benavente en Galicia, probablemente, atribuían a los Pimentel orígenes romanos y subrayaban su origen gallego y su vinculación con el apóstol. Sin embargo, los últimos estudios parecen confirmar sus raíces castellanas y portuguesas. El enfrentamiento con la Corona, en el medioevo, tendría consecuencias graves para la configuración de sus estados. De esta confrontación se beneficiaron, inicialmente, los Lemos, aunque, a la postre, la herencia quedaría repartida entre las casas.

En la época moderna, los Benavente apoyarían a la Reina Católica y serían recompensados con el título ducal. También, durante la época de Carlos V, les fue concedida la Grandeza. En el siglo XVI, los condes de Benavente destacaron por sus servicios a la Monarquía y su presencia en Italia. El VI conde viajó a Nápoles con el Emperador y sería virrey de Valencia. Fue un hombre de cultura y gran protector de las artes y las letras. En 1567, la muerte del primogénito cambió el destino de Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente<sup>83</sup>, que heredó la casa y estados. El linaje estableció alianzas matrimoniales con los Luna y los Requesens. El VIII conde de Benavente participó en la jornada de Portugal con 12.000 soldados y en la empresa de Inglaterra y sería nombrado, también, virrey de Valencia. Allí, recibiría la dedicatoria de la *Relación* de Felipe Gauna sobre las dobles bodas reales y entabló *amistad* con Guillén de Castro, que le acompañó a Nápoles. Benavente continuó la tradición familiar y compró, en aquel periodo, importantes pinturas, como la *Virgen de los Desamparados*, patrona de Valencia, y un *Ecce Homo* de Juan de Juanes<sup>84</sup>.

En Nápoles, se rodeó de escritores y eruditos. G.C. Capaccio y Domenico Fontana le ayudarían a escoger piezas de antigüedades que, posteriormente, trasladaría a España para decorar sus residencias de la *Fortaleza* y el *Jardín*, en el que emplazó un extraordinario jardín arqueológico<sup>85</sup>. En cuanto a las luchas faccionales, las relaciones con los Lemos no fueron tampoco especialmente buenas en el siglo XVII. La antigua enemistad se hizo patente en el relevo de poder, en las disposiciones contra algunos criados de Lemos y en la protección hacia linajes napolitanos que se habían mostrado hostiles al gobierno precedente. Por otro lado, la política de reformas se mantuvo a lo largo de las dos décadas del siglo.

Las necesidades económicas —reforma de la hacienda— y militares —reforma de las compañías de infantería— fueron dos prioridades del gobierno de Benavente, que llegó a Nápoles con una casa integrada por más de 250 personas, según

<sup>83</sup> Era hijo de Antonio Alonso Pimentel, VI conde de Benavente, y de Luisa Enríquez Girón, hija del Almirante de Castilla. El VIII conde de Benavente se casó con la heredera de los Luna, en 1570, pero moriría tan sólo cuatro años más tarde. En 1582, se casó con Mencía de Requesens y Zúñiga. Y, en 1598, obtuvo el nombramiento de virrey de Valencia.

<sup>84</sup> Y otras piezas de armería, tal y como refiere M. Simal. Según la autora, las copias de la *Virgen de los Desamparados* y del *Ecce Homo* se conservan en el Hospital de la Piedad de Benavente, en M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>85</sup> Que ha estudiado M. Simal.



las fuentes. La mejora en las construcciones defensivas del reino —como los fuertes de Puerto Longón y la isla de Elba—, el nuevo puerto y el Palacio Real fueron los espacios urbanísticos en los que intervino. También, abrió un espacio de recreo, un paseo arbolado con diversas fuentes, desde *Poggioreale* a Puerta Capuana. En el terreno económico no se puede decir que tuviera éxito, ya que todo un plan de reforma financiera fue esbozado, posteriormente, por el VII conde de Lemos y bajo la supervisión de Carlos de Tapia y otros gestores napolitanos.

La inclinación del conde de Benavente hacia las fortificaciones y defensas del reino no fueron una novedad. En Valencia, había ordenado mejorar los enclaves defensivos de la ciudad. Así, la arquitectura y la ingeniería estaban dentro de sus inquietudes. De hecho, en los inventarios de sus bienes aparecen varias estampas del Palacio Real de Nápoles, entre otras cosas de valor. Según los estudios de M. Simal, “el grado de implicación del virrey en la remodelación del Palacio y su decoración... debió tener un papel importante”<sup>86</sup>. También, el VI conde de Lemos había mostrado su interés por las obras en el puerto de Nápoles y el Palacio, que se iniciaron en ese periodo. La presencia en Nápoles del arquitecto Domenico Fontana, que había trabajado en Roma, se debió a la iniciativa de Lemos. Una prueba de la protección de la casa de Lemos hacia los Fontana fueron las mercedes concedidas por el VII conde a Giulio Cesare, hijo de Domenico, que viajaría a España para entrar al servicio de los Reyes. El conde de Benavente fue gran aficionado a las antigüedades. Domenico Fontana participó en las excavaciones de Cuma, que fueron promovidas por el noble con el permiso del arzobispo de Nápoles. Por otro lado, en la biblioteca de los Lemos destacan obras de arquitectura clásicas, como las de Alberti, Serlio y Vignola, además de encontrar ejemplares de la obra de Fontana. En relación con las antigüedades, se conoce la iniciativa del VII conde de Lemos de decorar los nichos de la fachada de la Universidad con algunas esculturas mitológicas encontradas durante el gobierno del conde de Benavente, que permanecieron en el reino.

La existencia de un jardín arqueológico en la casa de Lemos es posterior, en torno a los años 60, según los documentos del Archivo de Alba. Sin embargo, parece probable que la estancia en Italia del VI conde de Lemos, del VII y el VIII guardara relación con una iniciativa posterior. No cabe duda, a la luz de los documentos, de prácticas similares entre la nobleza española en Nápoles y de la

<sup>86</sup> M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, p. 33.

oportunidad que significaba desempeñar un cargo político en Italia. Las pinturas, las antigüedades y reliquias solían ser los objetos de colección más preciados, junto a otros bienes suntuarios (plata y joyas) y la armería, los artefactos científicos y los relojes, entre otros.

M. Simal destacaba las figuras de varios artistas al servicio de Benavente, como Domenico Fontana, Antonio Grinone, que diseñó el paseo de *Poggioreale*; escultores, como Michelangelo Naccherino, y pintores, como Caravaggio. La autora explica las preferencias religiosas de la casa. El linaje tuvo devoción, entre otros santos, a san Andrés. Dos iniciativas en Nápoles lo corroboran: la realización de un altar en honor al santo —con una escultura de Naccherino y diseño de Fontana— en Amalfi y el cuadro de Caravaggio de la *Crucifixión de san Andrés*.

También, el VII conde de Lemos se interesó por la obra de Caravaggio y debió llevar a España varias pinturas del excelente artista. Al menos, consta que el VII conde de Lemos se preocupó por rescatar algunas pinturas que viajaban con el pintor cuando apareció muerto cerca de las costas de Toscana. Según los estudios de W. Friedlander, se trataba de una pintura de san Juan Bautista que el noble pudo trasladar a España. También, en la colección particular de los Lemos aparecen otros lienzos de pintores de la época con los que establecieron una relación de mecenazgo, como Borgiani. Se conoce su afición por los maestros flamencos y alemanes e italianos del XVI, como Leonardo, Rafael, Tiziano, Durero y El Bosco, además de poseer obras de pintores coetáneos, como Brill y Cajés, Procaccino y Barrocci. El VII conde tuvo relación, asimismo, con pintores napolitanos arraigados en la tradición manierista o receptivos a las nuevas tendencias, como Battistello y Corenzio. La riqueza artística y literaria de la casa de Lemos queda patente en los diversos inventarios que se conservan y otras fuentes reflejan el perfil de diletante y hombre de cultura de Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. Las diversas fuentes y estudios clásicos y recientes revelan su afición a la literatura y la poesía y su interés por las artes y la música a tenor de las dedicatorias de escritores como Cervantes e intelectuales como los Argensola y Barrionuevo, Vicente Espinel o Lope de Vega y músicos como Trabacci y otros.

Por otro lado, son conocidos algunos pormenores de la relación entre Benavente y Caravaggio, como la ayuda que le prestó el noble para facilitar el viaje del pintor a Nápoles y Roma, en connivencia con el Papa, y el patrocinio destinado a la *Virgen del Rosario*, donde Benavente aparece como comitente. Según

estudios recientes, la relación con la familia Doria pudo despertar el interés del conde de Benavente hacia la obra del pintor y, también, pudo tener contacto con el artista a través de la familia de Franquis, que encargó alguna obra de Caravaggio y vendió tapices al noble. Que se conozca, el conde de Benavente llevó a España sólo tres obras del pintor: el *Martirio de san Andrés*, un *san Genaro* y un *Lavatorio*, hoy perdido, aunque se vendieron otras, como la *Virgen del Rosario* y *Judit y Holofernes*, antes de emprender el viaje de regreso, quizá por la situación de la hacienda señorial y los gastos que había tenido en Nápoles.

Los estudios de M. Simal también han esclarecido otras aficiones del noble, como la joyería, además de su interés por la arquitectura, la ingeniería, la pintura y las antigüedades. La autora afirma que en Nápoles también adquirió obras de Tiziano, Tintoretto y Bassano. Y financió obras en la capilla del tesoro de la catedral, en la Iglesia de Monte Pío de la Misericordia y en la Iglesia de Santa María de la Piedad.

Las once esculturas griegas y romanas descubiertas durante las excavaciones arqueológicas de Cuma se quedaron en Nápoles, pero el conde de Benavente compró un número elevado de estatuas encontradas en Pozzuoli, que llegaron a decorar las residencias españolas, como apuntábamos. Según los inventarios conocidos, fueron más de 200 estatuas repartidas entre *El Bosque*, el *Jardín* y la *Fortaleza*.

Los inicios del coleccionismo de antigüedades, de la adquisición de pinturas y de las inquietudes culturales de las casas nobiliarias comenzaron con estos tímidos avances que serían una constante a lo largo del XVII entre los virreyes españoles afincados en Nápoles durante tres o seis años.

Además de la casa de Lemos, Benavente y Osuna, durante el reinado de Felipe III, otros nobles destacaron en su inclinación hacia el coleccionismo artístico y el mecenazgo en el reinado siguiente, cuyas pinacotecas o bibliotecas superan a las precedentes y se consolidan como prácticas asociadas, no sólo a la Monarquía, sino a los linajes españoles más importantes. Los Alba, los Alcalá, Monterrey, Medina de las Torres o Peñaranda cumplían con las modas de la época y se implicaban, en mayor o menor grado, en la adquisición de pinturas, esculturas, reliquias y otros objetos de coleccionismo en Nápoles, para trasladarlos, posteriormente, a España y decorar sus residencias como los Reyes. El conde-duque de Olivares continuó con la práctica del coleccionismo como medio adecuado de creación de una imagen ligada al estatus familiar y a su posición en la corte.

Uno de los mejores ejemplos estudiados de coleccionista del XVII es el duque de Alcalá, virrey de Nápoles de 1629 a 1631. El reinado de Felipe IV encumbró, en una primera fase, a aquellos que habían ascendido al poder con el relevo de los Guzmán y Zúñiga. El duque de Alcalá nació en 1583, era hijo del Fernando Enríquez de Ribera y de Ana Girón, hermana del duque de Osuna, y estaba casado con una hija del marqués de Castel Rodrigo, Beatriz de Moura. Por tanto, la estrategia familiar, a finales del XVI, cerraba una etapa de predominio de Cristóbal de Moura y era el epílogo de un reinado. El duque de Alcalá fue virrey de Cataluña (1618), virrey de Nápoles (1629) y virrey de Sicilia (1634). Por tanto, desempeñó un papel político en los años finales del reinado de Felipe III y durante el reinado de Felipe IV.

Entre los nobles que tuvieron un cargo relevante en Italia y favorecieron el arte y la cultura se encuentran familiares del conde-duque de Olivares, como Monterrey y Medina de las Torres. En el linaje de los duques de Alcalá existían precedentes en la inclinación hacia las artes y el coleccionismo y en el gobierno de Nápoles. Pedro Enríquez y Afán de Ribera fue virrey en el siglo XVI y tuvo aficiones artísticas<sup>87</sup>. En la centuria siguiente, parte de la colección del III duque de Alcalá fue adquirida durante su estancia en Nápoles, aunque no consiguió la renovación de un segundo mandato. Las causas: las críticas del duque de Alba y las aspiraciones del conde-duque de promocionar a su familia. Sin embargo, el duque de Alcalá tuvo la oportunidad de viajar a Italia, en 1625, como embajador extraordinario para cumplir con el Rito de Obediencia en Roma<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Fue virrey de Nápoles de 1559 a 1571 y trajo a España una importante colección de estatuas antiguas. También, tenía una importante biblioteca. Además, el III duque de Alcalá era hijo de Ana Girón, hermana del duque de Osuna. Tanto el linaje de los duques de Alcalá de los Gazules y marqueses de Tarifa, como la casa de Osuna ejercieron una importante labor de mecenazgo entre artistas y escritores. Su educación debió ser importante a la hora de educar el gusto y la afición por las artes. En los inventarios de bienes, según refieren J. H. Elliott y J. Brown, había un caballete; una muestra de su afición por la pintura.

<sup>88</sup> En el Archivo hispalense se publica la Embajada de Obediencia, cfr. J. BROWN y J. H. ELLIOTT: "The Duke of Alcalá...", *op. cit.*, p. 237. Los autores explican que, en Roma, el duque de Alcalá trabó amistad con importantes hombres de cultura, como el cardenal Ludovisi, patrón de Domenichino, y el duque de Bracciano, mecenas de Bernini. Además, debió entrar en contacto con la pintura de otros artistas, como Guido Reni. Y aprovechó para viajar a Génova, Venecia y Roma, donde compró unos dibujos de Bassano, entre otros. Diego de Rómulo pintó varios teatros de familia, un bufón y el retrato de Urbano VIII. El cardenal Ludovisi le regaló una *Madonna* de Guido Reni.

El noble aprovechó para desplazarse a otras zonas de Italia y adquirir nuevas pinturas para su colección. Un año después, estaba de regreso en Sevilla, para volver a Nápoles en 1629.

La trayectoria del duque de Alcalá y sus aficiones y gustos pictóricos han sido trazados por J. Brown y J. H. Elliott<sup>89</sup>. En este caso, el coleccionismo va ligado a una educación esmerada y a una afición personal por la poesía, la música, el arte y las antigüedades<sup>90</sup>. La sede sevillana del linaje, la Casa Pilatos, se convirtió en referente cultural, por las Academias que allí se celebraban y por las obras de arte que debían decorar las estancias<sup>91</sup>. La colección pictórica de Alcalá se nutrió, explican los autores, en primer lugar, de las obras de arte de la escuela sevillana del círculo de Pacheco –Velázquez, Alonso Vázquez y Antonio Mohedano, entre otros–; en segundo lugar, de artistas de la corte, como Pantoja de la Cruz, Carducho, Rubens –adquirió una Virgen de Rubens– y Diego de Rómulo Cincinnato, que le acompañó a Roma, en 1625, y, en tercer lugar, de obras de artistas italianos o españoles afincados en Italia, especialmente José de Ribera, Artemisia Gentileschi y Caravaggio. También compró obra de italianos reconocidos del XVI, como Rafael y Miguel Ángel, y obras de Durero.

La labor de mecenazgo más conocida e interesante la ejerció en Nápoles con José de Ribera y Artemisia Gentileschi, además de comprar varias obras de Caravaggio y encargar una copia de la *Virgen de Loreto*. Ya en Roma compró dos obras de Artemisia Gentileschi, entre ellas, una *Magdalena*, y parece que el duque de Alcalá tuvo que ver con el traslado de la artista a Nápoles, en 1630. J. Brown y J. H. Elliott afirman que, en Nápoles, llegó a comprar setenta pinturas de maestros italianos. También, adquirió allí una pintura, sin especificar, de Caracciolo.

<sup>89</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, pp. 231-255. Los autores basan su análisis en dos inventarios del III duque de Alcalá; uno de ellos realizado en Sevilla, entre 1632 y 1636, y otro a su muerte, en 1637. Sobre el duque de Alcalá, *vide* J. GONZÁLEZ MORENO: *Don Fernando Enríquez de Ribera, Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Sevilla 1969.

<sup>90</sup> Según los autores citados, Fernando Enríquez Afán de Ribera “was a man of uncommon intellectual distinction”, en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, p. 132.

<sup>91</sup> Según las noticias de J. Brown y J. H. Elliott, el III duque de Alcalá creó en la Casa de Pilatos una galería para colocar bronce y urnas y objetos similares y poseía una biblioteca de 5.000 ejemplares, en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, p. 132 y ss.

Los temas elegidos en la colección del duque de Alcalá son variados, con un gran número de bodegones y naturalezas muertas de la escuela sevillana, paisajes, y pintura religiosa de santos, la Virgen —alguna de ellas de Ribera—, Jesucristo y los Apóstoles, además de un san Jerónimo de Carducho, un san Juan Bautista de Artemisia Gentileschi, un san Sebastián de Guercino, y varias series de filósofos y bufones de José de Ribera y otros pintores. También, hay algunos retratos de miembros del linaje, de los Reyes de la casa de Austria y de los Reyes de Nápoles —éstos últimos, probablemente adquiridos en el siglo XVI, según J. Brown y J. H. Elliott—. Su colección ascendía a 464 pinturas, y se corrobora una tendencia del siglo: la presencia cada más amplia de temas no religiosos, como retratos, paisajes, bodegones o temas mitológicos. Sin embargo, estos autores afirman que, para muchos coleccionistas de la época, era más importante el nombre y relieve del artista, que la elección de los temas.

Cuando fue nombrado virrey de Sicilia, el duque de Alcalá mantuvo los servicios de un agente en Nápoles para adquirir más pinturas, Sancho de Céspedes.

En 1637, murió en Austria. Estaba en una misión diplomática para firmar la paz en Europa, y parte de sus bienes y obras de arte salieron en almoneda para pagar sus deudas.

Durante el reinado de Felipe III se consolidó, con sus precedentes, la práctica del coleccionismo como una actividad ligada a las elites que tenían ocasión de viajar a Italia. Por otra parte, durante la época de Felipe IV, cobró mayor importancia, a juicio de J. Brown y J. H. Elliott, el coleccionismo. Al menos, las colecciones son más copiosas y se encuentran más detalles del mercado del arte, de los gustos y adquisiciones de obras de arte, incluso del lugar destinado para ellas en casas y palacios. Los Lemos en Monforte, Benavente en Zamora y el duque de Alcalá en Sevilla crearon lazos de comunicación entre el arte español y el italiano con las obras pictóricas y esculturas recopiladas en sus viajes. En algunos casos, con verdadero gusto o afición; en otros, por moda y prestigio.

El encumbramiento de los Haro y Guzmán, durante el reinado de Felipe IV, dio la oportunidad al linaje de liderar la escena política y cultural. Una vez que se produjo la caída del conde-duque, Luis de Haro se convirtió en nuevo ministro. Pertenecía a la misma casa de Haro y Guzmán y recogería la herencia del conde-duque<sup>92</sup>. Su hijo, Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y del

<sup>92</sup> Luis de Haro era sobrino del conde-duque por el matrimonio de una hermana de Olivares, Francisca, con el entonces marqués del Carpio.

Carpio, fue un importante coleccionista y virrey de Nápoles de 1683 a 1687, durante el periodo de Carlos II. La continuidad en la práctica del coleccionismo siguió acorde con los gustos de la época y las pautas de comportamiento de la nobleza —el hecho cultural se asociaba a los grupos privilegiados, a las elites—.

Gaspar de Haro y Guzmán nació en Madrid, en 1629. En los primeros años de su carrera política, se mantuvo bajo la sombra protectora del linaje y acumuló cargos y mercedes. El noble estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos y recibió el título de marqués de Liche<sup>93</sup>. Fue nombrado montero mayor y alcalde del Buen Retiro. De esta forma, pudo controlar el programa festivo de la corte de Felipe IV, aunque se vio envuelto en un turbio asunto —un posible sabotaje en el Buen Retiro, mientras la familia Real acudía a la representación de *Faetonte*, de Calderón de la Barca—, que le alejó de la escena política madrileña, aunque continuó, años después, su carrera diplomática en Italia, como embajador en Roma y como virrey de Nápoles. Allí pudo satisfacer sus inclinaciones artísticas y culturales.

La muerte de Luis de Haro y la sustitución de Medina de las Torres, su rival, en la alcaldía del Buen Retiro explican la coyuntura de la pérdida de la gracia real<sup>94</sup>. Se abrió un proceso por los sucesos del Buen Retiro y, aunque no se demostró la implicación directa del marqués de Liche, tal y como estudió G. de Andrés<sup>95</sup>, fue condenado a dos años de prisión y al destierro. La pena de prisión fue conmutada por su participación en las campañas de Portugal. Fue herido de gravedad y conducido a *Belem* y al castillo de San Jorge. En 1668, era

<sup>93</sup> El título de marqués de Liche era reciente. Felipe IV lo creó en 1624 y lo heredaron los Haro y Guzmán. Luis de Haro se lo cedió a su hijo con motivo de su matrimonio con Antonia María de la Cerda, hija del duque de Medinaceli.

<sup>94</sup> También se habla de un cuadro que Luis de Haro tenía prometido al Rey y que su hijo y sucesor, Gaspar de Haro, marqués de Liche y el marqués del Carpio, no le quiso entregar. Vide G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de Arte*, Madrid 1975.

<sup>95</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.* Sobre la figura del marqués de Liche hay numerosos estudios de F. Checa, J. Marías, A. Pérez Sánchez, J. M. Pita Andrade, el duque de Berwick y Alba y, más recientemente, la Tesis Doctoral de L. de Frutos. También, F. Checa recoge en su artículo los gustos del virrey. Algunas de las aportaciones más recientes en F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 445-463. Según la semblanza de G. de Andrés, el marqués del Carpio llevó una vida licenciosa en su juventud para “entregarse al cumplimiento de sus obligaciones con la mayor seriedad y justicia posibles” en su madurez.

liberado y trabajó para firmar la paz con Portugal. Después de su actividad militar, consiguió recuperar cargos en la corte y fue protagonista de la vida política durante la minoría de edad de Carlos II. En 1671, se casó en segundas nupcias con Teresa Enríquez, hija del marqués de Alcañices. Por aquel entonces, comenzaba a despuntar el nuevo valido, Fernando de Valenzuela, rival del marqués de Liche. La escasa confianza de la Reina y la escasa empatía con el valido explican la designación del noble como nuevo embajador en Roma. Llegó a la ciudad eterna, en 1675, y permaneció allí ocho años. Allí, según G. de Andrés, “se dedicó a formar una magnífica colección de obras de arte”<sup>96</sup>. Aprovechó almonedas y el floreciente mercado de arte romano para conseguir sus mejores adquisiciones y fundó una Academia para discutir temas científicos y filosóficos con los grandes intelectuales y artistas del momento. Fue mecenas de importantes intelectuales, como Giuseppe Pinacci y Sebastián Resta, y frecuentó el círculo de Cristina de Suecia y de otras personalidades del mundo de la cultura. Para L. de Frutos, su experiencia en Roma marcó su sentido estético y su idea de corte que, posteriormente, trasladaría a Nápoles. En esta labor, fue de gran ayuda su secretario, el poeta Juan Vélez de León, que se encargó, entre otras cosas, de la formación de la biblioteca del marqués del Carpio.

Su estancia en Italia se prolongó con nuevos cargos, como virrey de Nápoles y Sicilia. A pesar de la ascensión a la privanza de su pariente el duque de Medinaceli, parece que el marqués del Carpio había acumulado enemigos que le obstaculizaban el regreso a la corte de Madrid<sup>97</sup>. El marqués del Carpio llegaba a Nápoles en 1683 y su política se encaminó a frenar y contener la delincuencia y a mejorar la situación financiera del reino; dos de las tradicionales preocupaciones en la actividad de gobierno<sup>98</sup>. También, continuó su labor como coleccionista y mecenas, según el gusto de la época, en gran medida alentado desde la Monarquía.

La colección de pinturas y la biblioteca del marqués del Carpio fueron, en parte, herencia del conde-duque. Como aseguran las fuentes de la época, la Casa de los Consejos —que llegó a formar parte del patrimonio de los Haro y Guzmán—

<sup>96</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>97</sup> Así lo afirma G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*

<sup>98</sup> Sobre ello, además del estudio de G. GALASSO sobre Nápoles después de Masaniello, es interesante el estudio de F. NICOLINI, en el que presenta una visión general del reino de Nápoles por aquellas fechas y las líneas maestras del gobierno del marqués del Carpio.



estaba llena de obras de arte. El incendio que se produjo en época de Luis de Haro no causó daños en la colección, según afirma G. de Andrés, y fue remodelado con la ayuda del Rey. En 1651, la colección de Gaspar de Haro ascendía a 351 pinturas. Al final de sus días, podían contarse en torno a 1.800 cuadros entre sus posesiones. Parte de esta colección se dispersó en la almoneda que se realizó a su muerte para pagar las cuantiosas deudas.

¿La colección revelaba el gusto del virrey?, ¿había un sentido estético o un discurso intelectual en la adquisición de obras de arte? F. Checa ha analizado “los gustos del virrey”<sup>99</sup>, en un artículo reciente. Para este autor, en su colección, a diferencia de la mayoría, se apreciaba “el carácter intelectual de su aproximación a la pintura y a las artes visuales en general”<sup>100</sup>. Para F. Checa, el marqués del Carpio compartía los gustos barrocos del coleccionismo de la época de Felipe IV y Carlos II, reproducía el modelo de la Corona en la práctica del coleccionismo y se adaptaba a su carácter o personalidad, “tan dada a la ostentación”<sup>101</sup>, en palabras de Checa. El historiador del arte ha subrayado su sentido del coleccionismo “clasicista e intelectual”<sup>102</sup>. La reflexión se deduce de los contactos del noble con intelectuales y pintores que compartían esta visión del arte<sup>103</sup>, en Roma; por la adquisición de obras de Carlo Maratta, “paradigma del pintor intelectual”<sup>104</sup>, y por el encargo que le hizo al pintor de un dibujo que debía formar parte de una petición más amplia a otros artistas sobre la forma de entender la pintura. Esta aproximación a la teoría del arte refleja la inclinación intelectual de la que nos hablaba F. Checa. También, se vincula al deseo de un mayor reconocimiento social del artista. La imagen del pintor como intelectual elevaba de categoría al gremio, al mismo tiempo que mantenía la idea de privilegio de la elite nobiliaria —el acceso a la cultura estaba reservado a la elite social—. Por otro lado, se subraya la importancia en sí misma de las artes, al margen de la vida cortesana. En este círculo, además, se daba gran importancia

<sup>99</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 445-463.

<sup>100</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 445.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 446.

<sup>103</sup> F. Checa señala a Giovan Pietro Bellori y al pintor Carlo Maratta como artistas del círculo del marqués del Carpio en Roma (*Ibidem*).

<sup>104</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 447.

a los estudios clásicos, como fuente de conocimiento de la pintura y medio de aprendizaje. Según F. Checa, en el marqués del Carpio también se encuentra esa pulsión entre la necesidad de ostentación y el deseo de disfrutar del arte o la belleza al margen del mundo de corte <sup>105</sup>.

Entre los gustos del marqués, se encontraba la pintura de género –paisajes y bodegones–, más habituales entre los coleccionistas de mediados y finales de siglo, así como temas profanos y mitológicos o de la Antigüedad, que acentúa la tendencia del siglo a ampliar la visión hacia otros temas no religiosos. En ello se expresa una “aproximación estética por la pintura como tal” <sup>106</sup>, en palabras de Checa. En definitiva, al marqués del Carpio no le interesaba la pintura por la expresión de sentimientos religiosos o por su sentido político, sino “por sí misma y sus valores estéticos, decorativos o de mero placer en su contemplación” <sup>107</sup>.

La actividad coleccionista del marqués del Carpio fue más allá y, según los estudios de G. de Andrés, pudo acceder a las almonedas inglesas. Algunas de estas adquisiciones fueron cedidas a la Corona, como la *Virgen Grande* de Rafael o los Retratos de cardenales Médicis –del mismo artista– y otras obras de Correggio o Tintoretto. En la compra de pinturas del marqués del Carpio se revela su interés por obras de calidad, en buen estado de conservación y con garantías de autoría <sup>108</sup>.

La mayoría de las obras que componían su colección fueron compradas durante los años que permaneció en Italia. Compró la colección del nuncio en España, Camilo Massini, gran coleccionista de la época, que poseía obras importantes de Velázquez. En el inventario de 1682, antes de su partida a Nápoles, aparecían 1. 162 cuadros y, en 1687, se contabilizaban 1. 800. Además de las pinturas, en los inventarios se encontraban diversos objetos, como “estatuas,

<sup>105</sup> Para el historiador: “la tensión dialéctica entre privacidad, el cultivo del estudio, la conversación y el goce privado de las artes y la necesidad “barroca” de la ostentación es uno de los aspectos que caracteriza el gusto de don Gaspar de Haro por las artes” (F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 450–451).

<sup>106</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 453. Como explica el autor, “junto a la preocupación por el lujo y la magnificencia, el sentido de la ostentación decorativa es igualmente importante” (*Ibidem*, p. 457).

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 460,

ídolos, urnas de pórfido y mármol, bronce, fuentes monumentales, libros, tapicerías, medallas y carrozas”<sup>109</sup>. El marqués del Carpio fue trasladando a España, en varios envíos, gran parte de sus pertenencias, aunque algunos fardos se perdieron en el viaje. El matrimonio de su hija, Catalina, con el duque de Alba, en 1688, hizo que los objetos y pinturas que no se vendieron en almoneda entraran a formar parte de la herencia de la casa de Alba.

En uno de esos envíos que se realizaron desde Nápoles, en 1686, había 500 pinturas, entre ellas, obras de Tiziano, Leonardo da Vinci y Rafael, Veronés, Tintoretto, Carracci, Caravaggio y otros pintores del norte, como Brueghel y Van Dyck. En Nápoles, el marqués del Carpio protegió a otro de los grandes pintores de la época, Lucas Jordán.

La actividad coleccionista del marqués del Carpio se abre, por tanto, a nuevas interpretaciones, gracias a las aportaciones de F. Checa y J. Marías. Además de los estudios de G. Galasso o L. Ribot sobre la segunda mitad del siglo XVII en Nápoles, L. de Frutos ha perfilado el panorama cultural del reino y el impulso artístico que supuso el gobierno del marqués del Carpio y su relación con los intelectuales y artistas del momento. De hecho, resultaría de gran interés analizar la influencia de su gusto personal con la política cultural.

El modelo del político y el modelo del intelectual van a encontrar puntos comunes en la figura del marqués del Carpio, que contaría en su *entourage* con músicos como Scarlatti; poetas, como Sebastiano Baldini; eruditos, como el padre Bonaventura Tondi, y filósofos y astrólogos, como Ignacio de San Blasio y el jesuita padre Cottinguez. A través de Academias y el teatro y la música en el Palacio, el marqués del Carpio buscó, como ya lo habían hecho otros virreyes, la colaboración de la sociedad napolitana. A su círculo pertenecía la elite nobiliaria, como el príncipe de Maddaloni o el de la Riccia; representantes del *ceto* togado, como el abogado Matteo Sogliano, coleccionista de obras de Lucas Jordán, y otros españoles, además de artistas e intelectuales, que ayudarían en la proyección de la imagen de la Corona. Su gobierno coincidió, por tanto, con el clima de renovación cultural y progreso —décadas de los 80 del siglo XVII— ya esbozado por L. Ribot para la Monarquía de Carlos II.

Además, el marqués del Carpio abordó importantes asuntos que habían sido males endémicos y que se encontraban en la raíz de la conflictividad de la sociedad napolitana: la diferencia entre la capital y las provincias, el apoyo de

<sup>109</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*, p. 35.

la nobleza feudal a los bandidos y el problema de los abusos baronales en las zonas rurales. Contó con el apoyo del Electo del Pueblo, Giuseppe Pandolfo, pero no descuidó la alianza con la alta nobleza y *ceto* medio. El gobierno del marqués del Carpio ha sido comparado con el del conde de Oñate, aunque el arco temporal resulta demasiado extenso. Sin embargo, se subraya la necesidad de establecer alianzas con diversas fuerzas sociales y restaurar el poder de la Corona, frente a la progresiva autonomía de las elites y el empuje de los grupos medios –abogados, funcionarios y banqueros o comerciantes enriquecidos–. El virrey, explicaba C. de Frede:

*col suo esempio portó a gustare il piacere delle conversazioni in cui si discuteva di arte, di letteratura, di musica: al quale ultimo proposito ricordiamo i frequentati spettacoli teatrali, anche di opere in musica*<sup>110</sup>.

En los brillantes epígonos del virreinato de Nápoles, tanto el marqués del Carpio (1683-1687), como el conde de Santiesteban (1688-1696) y el duque de Medinaceli (1696-1702) fueron importantes hombres de cultura. Los últimos estudios analizan el coleccionismo de Francisco de Benavides Dávila, IX conde de Santiesteban. M. S. Cerezo<sup>111</sup> desgrana la trayectoria del linaje desde la Edad media y su papel en torno a las obras de arte y el coleccionismo. La obra se inserta en la renovación historiográfica que se está haciendo desde la historia del arte sobre las figuras de los virreyes de Nápoles; una línea de investigación ya iniciada, en España, por historiadores modernistas e italianistas de la escuela vallisoletana y de la Universidad Complutense, como L. M. Enciso, L. Ribot o C. J. Hernando, y de la Universidad Autónoma, con J. Martínez Millán, M. Rivero y A. Álvarez-Ossorio, entre otros. Sin embargo, desde la historia del arte ha habido estudios pioneros, como los mencionados de P. Cherry y M. B. Burke o los de A. Pérez Sánchez –sobre la pintura italiana en España en el siglo XVII– y las últimas investigaciones de F. Checa, M. Morán y J. Marías. Desde la Universidad de Sevilla, J. M. Serrera sintetizaba la

<sup>110</sup> C. DE FREDE: *I viceré spagnoli...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>111</sup> M. S. CEREZO: “Luca Giordano y el virrey Santiesteban: un mecenazgo particular”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 26 (1986), pp. 73-88; *La colección artística de los IX condes de Santiesteban del Puerto...*, *op. cit.*, y la publicación reciente del que fuera tema de Tesis: M. S. CEREZO: *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX condes de Santiesteban del Puerto*, Jaén 2006.

historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna <sup>112</sup> y L. M. Enciso <sup>113</sup> analizaba la evolución del fenómeno y sus rasgos en un artículo reciente.

### III. HISTORIOGRAFÍA SOBRE LA CULTURA DEL SEISCIENTOS EN NÁPOLES

A diferencia de lo que opinaban críticos del XVIII, como P. Napoli Signorelli <sup>114</sup>, sobre la cultura del Seiscientos en Nápoles, la actividad artística, literaria, teatral y editorial fue muy importante desde los inicios de la centuria. En gran parte, estuvo alentada desde el poder, pero siempre quedó espacio para crear libremente sobre las raíces de una marcada identidad.

Además de los estudios historiográficos sobre los aspectos políticos, económicos y sociales del reino, que han tratado autores como G. Galasso, R. Villari o L. de Rosa, entre otros, se descubre una faceta antes poco conocida o analizada al margen de los círculos de poder: el ambiente cultural del reino. En este ambiente se insertó la actividad de músicos, escenógrafos, pensadores, filósofos y pintores, que delinearon, en cada época, una realidad estética y estilística que trascendía el sabor local, como en el caso del maestro Scarlatti o José Ribera, Caravaggio o Lucas Jordán. El servicio a la Corona dejó su traza en su obra, pero su arte fue más allá de la propaganda. Aún así, la colaboración con la elite y los intelectuales napolitanos se convirtió en la base del consenso político, y el gobierno exigía un vínculo cada vez más estrecho entre poder y cultura, ya esbozado durante la época Lemos. El sentido político de la cultura creaba el modelo Oñate, mientras que Lemos había impreso un carácter intelectual a su corte y *entourage*. A fines del seiscientos, la necesidad de ostentación y magnificencia de una Monarquía que comenzaba a recuperarse de los años de crisis perfilaba un nuevo modelo de imagen regia acrecentado por el progreso de la estética barroca, el desarrollo de la escenografía y la evolución pictórica.

<sup>112</sup> J. M. SERRERA: “La historia del coleccionismo y mecenazgo...”, *op. cit.*, pp. 1431-1452. Reciente es también el libro de A. URQUÍZAR sobre el coleccionismo en Andalucía.

<sup>113</sup> L. M. ENCISO: “El mecenazgo artístico nobiliario en el Siglo de Oro”, (ejemplar xerocopiado), Madrid 2008.

<sup>114</sup> P. NAPOLI SIGNORELLI: *Vicente della cultura nelle due Sicilie*, Nápoles 1784.

Los virreyes se encontraban, al llegar a Nápoles, con un panorama cultural sobre el que podían actuar —dinamizándolo, restringiéndolo, colaborando o frenándolo—. El progresivo afán coleccionista de la Corona y las elites influyó en las formas de coleccionar y en el mercado del arte. Además, la experiencia italiana fomentó la adquisición de obras. Las colecciones de principios del XVII solían constar de 200 o 300 cuadros y la mayoría de las imágenes eran de carácter religioso. A medida que avance el siglo, los grandes coleccionistas poseían más de 1.500 pinturas. Además, irían cobrando cada vez más importancia los paisajes, las naturalezas muertas, los retratos y los temas alegóricos o mitológicos. Una tendencia que, también, se observa en el carácter de las bibliotecas. El interés personal de los virreyes hacia las obras de arte era un rasgo del comportamiento nobiliario y podía reflejarse, asimismo, en la política cultural que se implantaba en el reino. Aún así, la política y las circunstancias culturales, además del criterio individual, perfilaban los contornos de los modelos.

La historiografía sobre estos temas es muy abundante y recorre los diversos lenguajes especializados en el campo pictórico, literario, festivo y teatral. La filosofía, la ciencia y el pensamiento también definen la esencia de un periodo. Algunos de estos aspectos han sido sistematizados por maestros como L. de Rosa o G. Galasso. El primero<sup>115</sup> hacía un esbozo de las circunstancias que jalaban el reinado de Felipe II en Nápoles, con la revuelta de T. Campanella y la necesidad de reformas. También, G. Galasso se ha referido en numerosas ocasiones al contexto de los inicios del siglo, con autores como G. C. Capaccio, T. Campanella, G. B. Basile o G. B. Della Porta, hasta la crisis de mediados de siglo y el resurgir cultural de finales de la centuria.

Al igual que en la vida política, los estudios de B. Croce<sup>116</sup>, en los años 20 del siglo XX, ponían el acento en la vitalidad de la Nápoles que nos ocupa. El erudito analizaba diversos aspectos de literatura y arte, aunque algunas de las teorías que elaboró sobre el barroco hoy han perdido vigencia. Entre sus aportaciones más destacadas cabe citar la *Storia dell'età barocca in Italia y Uomini e cose della*

<sup>115</sup> L. DE ROSA: "El reino de Nápoles a finales del siglo XVI: entre crecimiento y la crisis en la edad de Felipe II", en L. M. ENCISO, L. RIBOT y E. BELENGUER (coords.): *Las Sociedades Ibéricas y el mar a fines del siglo XVI*, Lisboa 1998, pp. 323-343.

<sup>116</sup> B. CROCE: *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, e *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927, entre otros.

*vecchia Italia*. En los inicios del XX, otro erudito, N. Nicolini <sup>117</sup>, escribía sobre las costumbres napolitanas y su relación con España. Y, algunos años antes, A. Farinelli <sup>118</sup> había publicado una obra en la recogía anécdotas sobre la influencia española en el imaginario napolitano de los siglos XVI y XVII.

Posteriormente, en los años 60, despuntan los trabajos de P. López <sup>119</sup> sobre la Inquisición, la stampa y la censura en Nápoles y sobre el pensamiento político y la vida cultural y religiosa del reino y los de N. Cortese <sup>120</sup> sobre cultura y política en la Nápoles moderna. Por otra parte, en 1974, C. Vasoli <sup>121</sup> publicaba un estudio sobre profecía y razón en el Quinientos y Seiscientos.

Los años 70 y 80 fueron más fructíferos, con obras de A. Cirillo Mastrocinque <sup>122</sup>, N. Badaloni <sup>123</sup>, R. Pane <sup>124</sup>, R. delle Piane <sup>125</sup> o S. Cassani <sup>126</sup>, entre otros. Más general, sobre Italia, serían los estudios de G. Benzoni <sup>127</sup>, M. Cuaz <sup>128</sup> o P. Zambelli <sup>129</sup>.

Además de los aspectos generales, otros estudios más específicos arrojan luz sobre el arte y la imagen virreinal, el teatro, las fiestas y el urbanismo. Sin embargo,

<sup>117</sup> F. NICOLINI: *Aspetti della vita italo-spagnola nel Cinque e Seicento*, Nápoles 1934.

<sup>118</sup> A. FARINELLI: *Memorie degli spagnuoli nella città di Napoli*, Nápoles 1894.

<sup>119</sup> L. LÓPEZ: *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Nápoles 1974, e *Clero, eresia e magia nella Napoli del Vicereame*, Nápoles 1984.

<sup>120</sup> N. CORTESE: *Cultura e politica a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Nápoles 1965.

<sup>121</sup> C. VASOLI: *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Nápoles 1974.

<sup>122</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE: *Usi e costume popolare a Napoli nel '600*, Nápoles 1978.

<sup>123</sup> N. BADALONI: "Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal '500 alla metà del '600, en VV.AA.: *Storia di Napoli V/2*, Nápoles 1972, pp. 643-689.

<sup>124</sup> R. PANE: *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milán 1984.

<sup>125</sup> R. DELLE PIANE: *Cultura e letteratura del Barroco*, Turín 1973.

<sup>126</sup> S. CASSANI: *Civiltà del Seicento a Napoli*, Nápoles 1984.

<sup>127</sup> G. BENZONI: *Gli affari della cultura. Intelletuali e potere nell'Italia della Contrariforma e barocca*, Milán 1978.

<sup>128</sup> M. CUAZ: *Intelletuali, potere e circolazione delle idee nell'Italia moderna, 1500-1700*, Roma 1982.

<sup>129</sup> P. ZAMBELLI (ed.): *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, Roma-Bari 1973.

la mayoría de ellos todavía no analizan las actividades culturales en el seno del nuevo paradigma de la corte <sup>130</sup>.

El urbanismo es uno de los aspectos que más ha interesado a los historiadores de la arquitectura, historiadores e historiadores del arte. La configuración de la ciudad desde la Antigüedad a la época contemporánea mantiene la imagen de una urbe diseñada como teatro abierto al mar, abigarrada y con poco espacio para una gran cantidad de población que procedía de las provincias. Nápoles era y es el corazón bombeante de la Campania. El puerto, el Palacio Real, la Universidad, las Iglesias y conventos, los barrios populares y la Plaza del Mercado, los castillos y *Posillipo* son piezas de un puzzle complejo y fascinante. La bibliografía sobre Nápoles-ciudad y el urbanismo es muy amplia, aunque destacan autores, como R. Pane <sup>131</sup>, F. Strazzulo <sup>132</sup> y C. de Seta <sup>133</sup> o G. Russo <sup>134</sup> y G. D'Agostino <sup>135</sup>. Más específico sobre la arquitectura barroca resultan los estudios de A. Blunt <sup>136</sup> y G. Cantone <sup>137</sup>.

Por otro lado, son numerosos los autores que han abordado la evolución y la estética de los Palacios <sup>138</sup> e Iglesias <sup>139</sup> de la Nápoles moderna, en especial, la construcción y las diversas intervenciones en el Palacio Real <sup>140</sup> y en la

<sup>130</sup> Los estudios de la corte de Nápoles se han renovado con las aportaciones de C. J. HERNANDO o G. MUTO y los estudios historiográficos de P. VÁZQUEZ GESTAL. Otros son más generales, como los de M. A. SAMPER o X. GIL PUJOL.

<sup>131</sup> R. PANE: *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Nápoles 1939.

<sup>132</sup> F. STRAZZULO: *Edilizia e urbanistica*, Nápoles 1969.

<sup>133</sup> C. DE SETA: *Storia della città di Napoli...*, *op. cit.*; *Le città nella storia d'Italia...*, *op. cit.*, y *La ciudad y las murallas...*, *op. cit.*

<sup>134</sup> G. RUSSO: *La città di Napoli dalle origini al 1860*, Nápoles 1960, entre otros.

<sup>135</sup> G. D'AGOSTINO: *Per una storia di Napoli capitale*, Nápoles 1988.

<sup>136</sup> A. BLUNT: *Napoli barocca*, Nápoles 1975.

<sup>137</sup> G. CANTONE: *Napoli barocca*, Nápoles 1992. *Vide* R. WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Londres 1958.

<sup>138</sup> L. CATALANI: *I Palazzi di Napoli*, Nápoles 1969, y G. DORIA: *I Palazzi di Napoli*, Nápoles 1986.

<sup>139</sup> L. CATALANI: *Chiese, palazzi e castelli di Napoli dal centro antico al centro storico*, Nápoles 1994.

<sup>140</sup> F. DE FILIPPIS: *Il Palazzo reale di Napoli*, Nápoles, 1960 y M. A. CUNZO, A. PORZIO y M. MIGLIORINI: *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1994.



Universidad <sup>141</sup>, que configuran el espacio privilegiado del poder, y que se suman a otras investigaciones sobre las costumbres de las elites y la decoración y estructura de los Palacios nobiliarios, como los estudios de G. Labrot <sup>142</sup>.

La fiesta y el teatro serían dos aspectos esenciales para difundir la imagen de la Monarquía, además de ser ámbitos de influencia entre poetas y escritores, es-tenógrafos y actores de Italia y España. Los estudios de B. Croce <sup>143</sup> sobre el teatro en Nápoles fueron pioneros y tuvieron continuidad en los trabajos de V. Viviani <sup>144</sup> y U. Prota-Giurleo <sup>145</sup>. Además de los teatros de la ciudad, que se abrieron a lo largo del XVII, el teatro de corte interesa cada vez más a los especialistas. En este sentido, los estudios de F. de Filippis <sup>146</sup> fueron precursores. También, resultan esenciales las aportaciones sobre la escenografía y la fiesta de F. Mancini <sup>147</sup> y de otros autores, como E. Liverani <sup>148</sup> o F. Ramos Ortega <sup>149</sup>, que analizan la influencia italiana en la escena española.

<sup>141</sup> N. CORTESE: *Storia della Università di Napoli*, Nápoles 1924. Además, las fuentes sobre la ciudad de Nápoles, Palacios, Iglesias o la propia Universidad son abundantes, *vide* G. C. ORIGLIA: *Storia dello Studio di Napoli*, Nápoles 1754 y F. CEVA GRIMALDI: *Della città di Napoli dal tempo della sua fundazione fino al presente*, Nápoles ed. 1955.

<sup>142</sup> Sobre la nobleza y los grupos de poder y los círculos culturales, G. LABROT: *Un esempio di strategia artistica: il Palazzo del nobile napoletano*, Nápoles 1958; *Baroni in città: residenze e comportamenti dell'aristocrazia napolitana, 1530-1734*, Nápoles 1979; *Etudes napolitaines: villages, palais, collections, XVIe-XVIIe*, Nápoles 1993, e *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani, 1520-1750*, Nápoles 1993. Sobre los grupos medios y togados la bibliografía también es abundante, desde V. I. COMPARATO a AJELLO y otros.

<sup>143</sup> B. CROCE: *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1947.

<sup>144</sup> V. VIVIANI: *Storia del Teatro napoletano*, Nápoles 1969.

<sup>145</sup> U. PROTA-GIURLEO: *I Teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Nápoles 1962.

<sup>146</sup> F. DE FILIPPIS: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1942. En este trabajo se incluye otro de U. PROTA-GIURLEO sobre la evolución del teatro de corte y de la música en Nápoles a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

<sup>147</sup> F. MANCINI: *Scenografia napolitana dell'età barocca*, Nápoles 1964; *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, Nápoles 1968. Además, destacan los estudios de A. SAVIOTTI y M. FAGIOLO DEL'ARCO, y S. CARANDINI. *Vide* M. FAGIOLO DEL ARCO y S. CARANDINI: *L'effimero Barocco. Strutture Della festa nella Roma del '600*, Roma 1978, o los de F. TORRACA, entre otros.

<sup>148</sup> E. LIVERANI: *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma 1993.

<sup>149</sup> F. RAMOS ORTEGA (coord.): *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*, Actas, Roma 1981.

Desde la historia de la música se han realizado en las últimas décadas investigaciones sobre los madrigales, la música sacra y la actividad en la Capilla Real de los virreyes. P. Fabris<sup>150</sup>, L. Bianconi y R. Bossa<sup>151</sup>, D. D'Alessandro y A. Ziino<sup>152</sup> y G. Pannain son los autores más relevantes. La actividad de la Capilla Real difundió los avances musicales en Italia y en otras cortes europeas. G. di Macque, G. Trabaci, Scarlatti y otros contribuyeron a engrandecer los resortes culturales de la sociedad cortesana. También, se fueron creando pequeñas cortes nobiliarias que acogían a poetas, intelectuales y músicos a imagen y semejanza de la corte virreinal, del centro de la Monarquía y otras cortes europeas.

La evolución de la literatura barroca napolitana ofreció la oportunidad a los virreyes de crear un *entourage* compuesto por intelectuales. Las Academias literarias y la relación entre artistas y escritores fueron frecuentes también en la *corte provincial*. En algunos casos, la obra de un mismo autor podía servir para ensalzar a la Monarquía o para reinterpretar sus textos en clave autonomista, como en el caso del historiador Francesco de Pietri, según los estudios de A. Musi. O como Giovanni Battista Basile, que fue impulsor del dialecto y servidor de cortes nobiliarias y del virrey Lemos.

Desde los estudios crocianos<sup>153</sup>, autores diversos han trazado el perfil literario del reino, han destacado los escritores y poetas más relevantes y han proliferado los estudios de crítica literaria y las monografías. Desde E. Raimondi<sup>154</sup> a E. Malato, O. Morisani<sup>155</sup> y G. Consoli Fiego<sup>156</sup>. Finalmente, la contribución de G. de Miranda<sup>157</sup>, para el caso de las Academias napolitanas, esclarece aspectos sobre la relación entre intelectuales/autoridad virreinal.

<sup>150</sup> P. FABRIS (a cura di): *Il Madrigale durante il Seicento*, Bologna 1988.

<sup>151</sup> L. BIANCONI y R. BOSSA: *Musica e cultura a Npaoli dal XV al XIX secoli*, Nápoles 1983.

<sup>152</sup> D. D'ALESSANDRO y A. ZIINO (a cura di): *La Musica a Napoli durante il Seicento*, Nápoles 1985, Roma 1987.

<sup>153</sup> B. CROCE: *Letteratura italiana del Seicento*, Nápoles 1984, e *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1984.

<sup>154</sup> E. RAIMONDI: *Storie e società delle Accademie scientifiche in Italia e in Germania*, Nápoles 1981.

<sup>155</sup> O. MORISANI: *Letteratura artistica a Napoli tra '400 e d il '600*, Nápoles 1958.

<sup>156</sup> G. CONSOLI FIEGO: *Itineraria literaria. Ricerche sulle biblioteche napoletane del XVII*, Nápoles 1939.

<sup>157</sup> G. DE MIRANDA: *Una quiete operosa...*, *op. cit.*

Todo ello configura un crisol de gran interés para ofrecer una nueva visión de la presencia hispánica en Nápoles a lo largo de más de dos siglos. En la actualidad, se empieza a vislumbrar, gracias a la nueva metodología de los estudios de corte y la nueva historia cultural, una realidad más rica y compleja al margen de convencionalismos.

#### IV. POLÍTICA CULTURAL Y MODELOS CULTURALES EN EL XVII:

##### *LEMON-OSUNA, OÑATE Y EL MARQUÉS DEL CARPIO*

La política cultural es un compendio de actitudes hacia el arte y las letras, hacia la cultura, que se traducen en medidas de gobierno. La cultura, en la Edad moderna, debe articularse en torno a una idea de poder y de gobernar que difiere según las circunstancias, intereses públicos, inclinaciones personales y posibilidades artísticas. En muchas ocasiones, a lo largo de este periodo, los programas culturales tenían un claro sentido político.

Cinco espacios confluyen en la configuración del marco adecuado de los modelos de política cultural en Nápoles, que sirve de propuesta metodológica, a saber: primero, el gusto y semblanza del virrey y el coleccionismo y mecenazgo artístico y literario, que debían influir en las decisiones en materia cultural; en segundo lugar, el *entourage* artístico y literario del virrey –con quién se relaciona y qué obras artísticas promueve, qué vínculo establece con los escritores españoles y napolitanos en consonancia con sus gustos e intereses; en tercer lugar, la propaganda y la actividad cultural en sus múltiples aspectos, como las fiestas, el control de la edición, el teatro y la música. Todo ello proyecta una imagen del virrey y la Monarquía y estimula una respuesta de rechazo o colaboración de las elites. En cuarto lugar, la política cultural se expresa a través de cauces institucionales, como las medidas educativas, la dirección de la Universidad y el apoyo a las Academias. Y otro elemento esencial, en quinto lugar, es la transformación del espacio urbano, a través de programas festivos, centros de poder –Palacio Real–, paseos y zonas de esparcimiento, que cobran sentido a la luz de la fisonomía de la ciudad. Palacios, calles, avenidas, fuentes y edificios se adaptan a un mensaje político y en la arquitectura se imprime el sello indeleble de la heráldica de linajes y Corona. El análisis de las diversas facetas culturales crea diversos modelos culturales que definen la singularidad cultural de un gobierno.

De la misma manera que los virreyes no podían gobernar sin el consenso de las elites y el respeto a las instituciones y privilegios del reino, tampoco podían

llevar a cabo un programa cultural sin la colaboración de artistas e intelectuales. En muchos casos, los virreyes trasladaban a Nápoles el ajuar doméstico, que acrecentaban con la adquisición de piezas únicas en la ciudad partenopea. También, fue habitual mantener la compañía de poetas, escritores y literatos y artistas que habían formado parte de su casa en España o con quienes habían ejercido una labor de mecenazgo. Nuevas relaciones se establecían en Nápoles entre los intelectuales y artistas locales y, también, se entablaba amistad y un diálogo cultural entre los artistas españoles e italianos en la corte o a través de instituciones, como las Academias. El espacio de corte se convertía en espacio de sociabilidad entre las elites, pero, también, en foco que irradiaba las novedades en el teatro y la escenografía, la música y el espectáculo, que irían alcanzando complejidad.

Los estudios sobre la política cultural o los modelos culturales no son muy abundantes en la historiografía española o italiana. C. J. Hernando realizó investigaciones pioneras sobre el virrey Pedro de Toledo<sup>158</sup> y sobre Pedro Antonio de Aragón<sup>159</sup>. También fue pionero el análisis comparativo del modelo Lemos-Oñate de L. M. Enciso<sup>160</sup>. J. I. Martínez del Barrio<sup>161</sup> trabajó sobre la casa de Osuna en Italia, sobre los aspectos de su mecenazgo, la configuración de su biblioteca y la colaboración con intelectuales y artistas en Sicilia y Nápoles. Por otro lado, las investigaciones doctorales desde la especialidad de Historia moderna sobre el conde de Lemos<sup>162</sup> y Oñate<sup>163</sup> han permitido sacar conclusiones sobre diferentes formas de entender la cultura y su relación con el poder.

<sup>158</sup> C. J. HERNANDO: *La política cultural en Nápoles bajo el virrey Pedro de Toledo: mentalidad cortesana y criterios de estado*, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid 1986.

<sup>159</sup> C. J. HERNANDO: "Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón...", *op. cit.*, pp 357-416.

<sup>160</sup> L. M. ENCISO: *Modelos culturales en Nápoles: Lemos-Oñate* (xerocopiado).

<sup>161</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*

<sup>162</sup> I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2002. Posteriormente, el libro I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, poder y mecenazgo...*, *op. cit.*

<sup>163</sup> A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.*

Además, la metodología de la historia del arte abre nuevas perspectivas al estudio del gusto y la estética, también del mecenazgo y de la idea cultural o las inquietudes de los virreyes de Nápoles.

En la época de Felipe III, destacan varios modelos, entre ellos, el de Lemos –más intelectual y con tendencia a la integración– y el modelo Osuna –más enfocado a la propaganda–. A mediados de siglo, durante el reinado de Felipe IV, L. M. Enciso ha comparado los modelos precedentes con el que inaugura Oñate –más político–. Este modelo resulta esencial en la evolución del siglo y, en parte, los siguientes virreyes serán deudores del enfoque de Oñate, que supo resolver, según L. M. Enciso, la coyuntura de conflictividad interna con una política cultural adecuada. Finalmente, se puede establecer un tercer modelo durante el reinado de Carlos II, en el que la magnificencia y la grandiosidad barroca alcanzarían su cenit, con el culto y refinado marqués del Carpio, a pesar de las dificultades políticas y económicas. A partir de los años 80, según los estudios del L. Ribot, ya se observan signos de recuperación de la Monarquía hispánica. En cierta medida, algunos autores han afirmado que Oñate seguiría siendo espejo para la política cultural posterior, pero otras circunstancias rodeaban los años 80 de la centuria.

#### *El modelo Lemos-Osuna*

##### a) El gusto del virrey y el ambiente cultural

Durante un largo periodo de tiempo, los años iniciales del seiscientos aparecían como una ruina estéril en el panorama cultural partenopeo. Sin embargo, los últimos estudios revelan todo el dinamismo de una capital cultural. Prueba inequívoca de ese apogeo son los nombres propios que resuenan en el entorno virreinal o en las refinadas cortes nobiliarias, como las de Luigi Carafa, príncipe de Stigliano, o del príncipe de Conca, que frecuentó G. B. Marino. En las artes, el pleno barroco eclosionaría en los años 30 del nuevo siglo, pero ya se perfilaron, en estos años, las diversas tendencias artísticas: el naturalismo y realismo y el clasicismo, entre otras<sup>164</sup>. Por otro lado, en las letras se buscaba la novedad, el efecto y la teatralidad, y triunfaba el conceptismo. También G. B. Basile consagraba el dialecto napolitano como una forma de expresión, que podía ser escuchada en los ambientes cultos. La lírica marinista, el teatro de corte,

<sup>164</sup> M. MORÁN y F. CHECA: *El Barroco*, Madrid 1989.

la música de G. B. Trabacci, el pensamiento de Campanella y la ciencia de Galileo bullían entre las novedades.

Como en otras cortes europeas, escritores e intelectuales napolitanos buscaban protección en el entorno del virrey y de la nobleza regnícola, no siempre con éxito. Por otra parte, la nobleza y la Corona utilizaban la cultura como arma política y símbolo de distinción.

En el terreno político, las alteraciones en Calabria, que fueron alentadas Campanella, se diluyeron en una relativa tranquilidad social durante el periodo de Felipe III. El espíritu reformador que preconizaban los arbitristas tuvo su eco en Italia, con las reformas de los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y el cardenal Zapata. Entre ellas, las reformas culturales crearon y reprodujeron la corte festiva que impulsó Lerma desde los inicios de su valimiento y las reformas económicas evitaron una crisis prematura. En política exterior, la actitud pacifista, que se había convertido en emblema de la política lermista, sufrió la presión de otros grupos que preconizaban una mayor intervención. El clima de inestabilidad se intensificó con la lucha faccional de la corte y el relevo de Uceda en la privanza.

La inquietud cultural y la presencia de importantes intelectuales y escritores, como G. B. Marino o G. B. Basile; profesionales liberales y artistas, como Caravaggio o M. Stanzione y B. Corenzio, y alta nobleza y grupos medios permitió al VII conde de Lemos poner en marcha un programa cultural ambicioso, que se incluía dentro de un plan reformador de amplio calado. El VI conde de Lemos había iniciado la política de colaboración con la elite nobiliaria y había ejercido un discreto mecenazgo con escritores como Lope de Vega o Jerónimo Bermúdez. También, el linaje mostró interés por el coleccionismo y los libros. Sin embargo, en la actitud del VII conde de Lemos se reconoce una mayor inclinación hacia las artes y las letras, que se observa en su forma de gobierno. Sobrino y yerno del duque de Lerma, el noble había sido testigo directo de los cambios del nuevo reinado y del nuevo estilo de gobernar. También, tenía experiencia política. Era un gran conocedor, asimismo, de las cuestiones económicas y participaba del ambiente cultural y festivo de la corte de Madrid y Valladolid. Entre sus aficiones, se encontraba la caza; un gusto que compartía con su madre, la VI condesa y hermana de Lerma. También, era habilidoso en la composición de versos de repente, tan del gusto de la época, y en la organización de torneos y representaciones teatrales. Entre los hombres de cultura, tuvo estrecha relación con los hermanos Argensola y llevó a Nápoles a otros escritores y poetas. En el terreno del coleccionismo, el

linaje compartió los gustos del momento y llegó a reunir una pinacoteca de más de 200 piezas. Los Carducho y Horazio Borgiani recibieron su protección. También, se interesó en Nápoles por obras de Caravaggio y B. Corenzio, M. Stanzione y Battistello colaboraron en el programa pictórico de Palacio.

El VII conde de Lemos fue un hombre culto y fiel a la política lermista, incluso en los difíciles años de 1616 y 1618. Escribió poemas, glosas, comedias y algún panfleto político, como *El Buho gallego*, y financió otras muchas ediciones. Su fineza intelectual se puede percibir en el fomento a las artes y las letras. Estudió en el Palacio de Monforte con maestros privados y preceptores, como Juan de Arce Solórzano, y acudió, posteriormente, al Colegio de los jesuitas. Probablemente, culminaría sus estudios en la Universidad de Salamanca. Desde 1598 acumuló cargos: gentilhombre de Cámara, Presidente del Consejo de Indias, virrey de Nápoles y Presidente del Consejo de Italia. Participó en los círculos literarios de la época, acudió a las Academias en Madrid y Valladolid y le dedicaron numerosas obras y composiciones autores de diversa condición. Las dedicatorias de Cervantes, y otras fuentes indirectas, dan fe de su mecenazgo hacia el genial escritor. Algunos cronistas destacan su capacidad de trabajo, su rigor, su admiración por las artes y, también, su orgullo de rango.

Por otra parte, la semblanza y los gustos del duque de Osuna eran muy diferentes. Como era diferente su sensibilidad, sus ideas políticas y su trayectoria. La historiografía <sup>165</sup>, además, ha subrayado aún más el contraste con Lerma y Felipe III. Osuna encarna el mito de un pasado heroico, que enlaza con grandes militares y estadistas, como el Gran Capitán, mientras que la indolencia del Rey, el afán de poder de Lerma y la imposición de la paz habrían mermado el prestigio de la Corona. El gasto cortesano, la fiesta y el control de la facción única habían establecido un modelo de gobierno nuevo.

Si la imagen del conde de Lemos se articula en torno a su faceta literaria e intelectual, la imagen del duque de Osuna se perfila a través de sus pendencias, de la acción militar y de las armas. De hecho, como afirma L. M. Linde <sup>166</sup>, en

<sup>165</sup> Algunos apuntes historiográficos pueden consultarse en mi artículo precedente sobre poder y cultura en la Nápoles de Felipe III. Sin embargo, caben destacar autores, como F. RODRÍGUEZ MARÍN, L. DE ARMIÑÁN, A. SOTELO ÁLVAREZ, M. A. SCHIPA, S. A. DE RUBERTIS, E. BELADIEZ, C. FERNÁNDEZ DURO y A. FERNÁNDEZ-GUERRA, además de las fuentes de G. LETI y F. ZAZZERA, entre otros.

<sup>166</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid 2005.

una biografía reciente, la historia del duque está teñida de leyenda por dos cuestiones: la conjura de Venecia, en 1618, en la que pudo estar involucrado Quevedo, y la acusación de usurpar el cetro de Nápoles. Osuna era, según la mayoría de sus biógrafos, un hombre de acción, militar, estadista y dado a la ostentación.

Lemos y Osuna fueron rivales políticos en la coyuntura de 1615 y 1616. F. Benigno<sup>167</sup> explicaba, en su día, parte de las claves del relevo de poder en Nápoles y el apoyo que brindó el duque de Osuna a los enemigos de Lemos. También, las fuentes corroboran la lucha política del periodo. El frente antilemos y el apoyo de la nueva facción emergente en Madrid, no libró al duque de Osuna de una creciente oposición en el reino y de las acusaciones que le enviaron a prisión en España. Según L. M. Linde, las sospechas de rebeldía eran infundadas y se inscribían en el juego de intereses de otros príncipes, como el duque de Saboya, y de la alta nobleza regnicola<sup>168</sup>.

El linaje de los Lemos tuvo una trayectoria azorosa en la Edad media a la hora de configurar sus estados y ofrecer su alianza a la Corona. Fueron fieles a Pedro el Cruel, para aliarse, posteriormente, con la nobleza trastamarista; apoyaron a Isabel la Católica, defendieron sus posesiones contra las decisiones de Fernando el Católico y se involucraron en las empresas de Carlos I. Desempeñaron cargos diplomáticos durante el reinado de Felipe II y establecieron alianzas matrimoniales con los Braganza, los Chinchón, los Sandoval y los Gattinara, entre otros. La llave familiar les encumbró durante el reinado de Felipe III.

Por otro lado, el linaje de los Girón había destacado en las luchas de la Reconquista y fluctuaron en su alianza con la Corona. Fueron firmes opositores a la sucesión al trono de Isabel la Católica y apoyaron a los Comuneros. Durante el reinado de Felipe II ocuparon cargos importantes en Italia y continuaron con el servicio a la Monarquía de Felipe III. Según las noticias de su biógrafo G. Leti, El III duque de Osuna se educó en Nápoles junto a su abuelo, virrey por aquel entonces. Estudió latín y matemáticas con un preceptor –escritor y humanista–,

<sup>167</sup> F. BENIGNO: “Entre centro y periferia: el caso Osuna”, en F. BENIGNO: *La sombra del Rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid 1994, pp. 77-109.

<sup>168</sup> Para L. M. Linde, el duque de Osuna no tuvo la intención de rebelarse contra la Corona y violentar el orden establecido en el virreinato de Nápoles. El origen de la leyenda habría que buscarlo, opina el autor, “en la explotación por el duque de Saboya y por los enemigos de Osuna en Nápoles de los conflictos que estallaron allí al final de su virreinato, que no tuvieron, en absoluto, ni en los hechos, ni en las intenciones de Osuna, ese significado”, en L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, p. 20.



Andrés Savone, y se casó con Catalina Enríquez de Ribera, hija de los duques de Alcalá. Desde fecha temprana, se le reconocen causas pendientes con la justicia “por sus excesos”, afirma L. M. Linde, aunque, a partir de 1602, inició su carrera militar en Flandes, que culminó en Sicilia y Nápoles. En Flandes, estuvo al servicio de Ambrosio Spinola e hizo una brillante carrera militar. Participó en el sitio de Ostende y en otros combates, “en los que su actuación fue destacada” <sup>169</sup>. Isabel Clara Eugenia escribió a Felipe III sobre su admirable conducta. Regresó a España en 1608, poco antes de que se firmara la paz. Como demostraría después, el duque de Osuna se oponía a la política pacifista del duque de Lerma y defendía una postura más enérgica e intervencionista. En España, recibía el Toisón de Oro y concertaba el matrimonio de su primogénito con la hija del duque de Uceda. También Quevedo le dedicaba sus primeras obras, y llevará una vida más discreta.

A pesar de su preferencia por las armas, el duque de Osuna protegió a escritores y artistas, aunque sus gustos tenían otro sentido y diferían de los del conde de Lemos. El noble se interesó por el teatro y las corridas de toros, por la Historia y las Antigüedades y utilizó la cultura como fines propagandísticos. Como explica J. I. Martínez del Barrio,

el III duque de Osuna... inicia un avance hacia los gustos barrocos. Vivía rodeado de fasto... y mediante este lujo cortesano pretendía atraerse a la nobleza, aunque casi logra volverse odioso al pueblo <sup>170</sup>.

En él se intuye ese gusto por el lujo que es propio del barroco. También mostró interés por las joyas, los muebles de alta calidad y tenía todavía predilección por las rarezas, como pervivencia del coleccionismo manierista, que transformó en su contacto con Italia. El despliegue de lujo y ostentación le enfrentó al pueblo, pero también desplegó su faceta más populista con la organización de fiestas y obras de caridad. En el arte, pudo relacionarse, probablemente, con Guido Reni y José Ribera. Y, aunque “se dejó impresionar por la calidad y abundancia de la pintura”, el significado que le atribuía era más como “medio de ostentación y prestigio” <sup>171</sup>. Aún así, trabajaron con él importantes artistas, como Santafe-de, Domenichino, Battistello y B. Corenzio.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>170</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 230.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 241. Para el autor, “se adelanta a su tiempo en la predilección por el arte de Ribera”. “Don Pedro había comprendido en Italia”, afirma, “la nueva función del arte como instrumento político” (*Ibidem*, p. 245).

Después de su experiencia en Sicilia, viajó a Nápoles y sucedió en el cargo a Lemos. Como explica L. M. Linde,

Lemos y Osuna habían mantenido posiciones contrarias en política naval y militar... Eran personajes diferentes, con experiencias vitales y aficiones muy alejadas entre sí <sup>172</sup>.

Como recalca el autor, Lemos tenía experiencia en la dirección de gobierno,

era un hombre de gustos refinados y maneras educadas, muy respetuoso con las órdenes que recibía de Madrid, extremadamente escrupuloso en su conducta pública y famoso por... su rigor en lo tocante al dinero o los oficios públicos <sup>173</sup>.

La obediencia hacia las directrices de Madrid se explica por su vinculación a la política lermista y al diseño estratégico del linaje. En ese sentido, la figura de su madre, la VI condesa, fue muy importante. El cargo de camarera mayor de la Reina –promovido por Lerma– le convirtieron en una de las mujeres más influyentes de la corte. Sin embargo, otros estudios sobre las reformas que impulsó Lemos en el Consejo de Indias revelan su independencia en algunas materias de gobierno y no dudó en oponerse a ciertas medidas de su tío y suegro o recortar su ámbito de influencia cuando entraban en conflicto los intereses particulares con el interés público. L. M. Linde también ha resaltado una apropiación y superposición de espacios singulares. Una de las medidas de Lemos en Nápoles fue transformar la antigua sede de la caballería que mandó construir el I duque de Osuna, en 1585, en sede de la nueva Universidad. Las armas cedían espacio al saber. Podríamos inclinarnos a valorar esta cuestión como un hecho metafórico en la comparación entre dos nobles de diferente semblante y aficiones.

L. M. Lalinde concluye que los intereses de Lemos y Osuna eran muy distintos. “Lemos era seguramente el personaje más refinado del grupo nobiliario que rodeaba al duque de Lerma”, gran aficionado a la literatura, el teatro y los toros, “y muy poco a las cuestiones militares” <sup>174</sup>. Mientras que Osuna mostraba gran interés hacia la actividad militar y, “salvo por la afición al teatro, que ambos compartían, ese gran interés por la literatura y los literatos era ajeno a

<sup>172</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, pp. 121-122.

Osuna”<sup>175</sup>, aunque protegió a numerosos escritores, entre ellos y especialmente, a Francisco de Quevedo. Como otros nobles de la época, el duque de Osuna también tenía afición por las Antigüedades y la Historia y compuso alguna obra durante su estancia en la cárcel. También, puso gran interés en mejorar su caballeriza, el lujo de las carrozas y, en Sicilia, creó una guardia privada y una armada personal, “puesta bajo su directa autoridad y estandarte: de damasco negro con sus armas y las velas blancas y azules”<sup>176</sup>. Y, en Nápoles, “se hace construir una nave privada, un galeón como barco de placer para sus desplazamientos por la bahía de de Nápoles a Posillipo”<sup>177</sup>.

También en el gesto su perfil se distingue del de Lemos. Como recoge J. I. Martínez del Barrio, según las noticias de la época, el III duque “intimidaba a sus vasallos durante las audiencias, gracias a sus gestos orgullosos, su alta voz y su ademán grave”. “Tal actitud”, continúa el autor, “llega a la megalomanía en una continua exhibición de poder que no podía sino despertar recelos”<sup>178</sup>. Pero tampoco carecía de la educación y ademanos de un noble de su condición. “Sus gestos, su habla, su traje le muestran como gentilhombre de modales cortesanos y usos caballerescos, como un gran señor español, en definitiva”<sup>179</sup>, concluye el autor. Otras noticias nos describen algunas de las excentricidades del III duque de Osuna, como en los periodos en los que se vestía a la húngara o los paseos a caballo por Nápoles, que “llamaba(n) la atención de sus súbditos por la riqueza y originalidad de su atuendo”. La compañía de un turco, de un bufón y de más de 250 personas de su casa<sup>180</sup> son exponentes del lujo y la magnificencia de la que quiso rodearse en el reino. El ceremonial, además, ayudaba a conseguir ese “aura” de realeza que se impuso en la corte. También Lemos conocía bien los recursos y la eficacia del ceremonial, como medio coercitivo.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>176</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Según las noticias de Gregorio LETI, biógrafo del III duque de Osuna. Cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 282. El escritor afirmaba que había 250 personas a su servicio, con 50 gentileshombres y oficiales reformados, criados, oficiales de la casa, pajes y lacayos.

La ceremonia y el rito creaban distancia, imponían respeto e inclinaban a la obediencia.

En definitiva, las inquietudes, las aficiones y la actitud de ambos nobles eran diferentes, pero había rasgos comunes del estamento: la conciencia del sentido político y de prestigio social de la cultura.

b) El virrey y su *entourage*

El círculo del conde de Lemos se componía, en gran medida, de escritores que le acompañaron a Italia, como los Argensola, Antonio Mira de Amescua, Barrionuevo y Laredo y Coronel. Otros artistas se involucraron en las iniciativas culturales de la época, como Battistello, M. Stanzione y B. Corenzio. Otros, como A. Carraci y Guido Reni, estuvieron en Nápoles entre 1609 y 1611. En el ámbito científico, Galileo exponía sus nuevas teorías, pero sería procesado. La intercesión de Lemos ante Felipe III no fue eficaz. Otro importante representante de la vida cultural de la época al margen de la ortodoxia fue Tommaso Campanella, líder de la revuelta de Calabria y encarcelado por el VI conde de Lemos.

Entre los artistas que participaron en los proyectos de Lemos destacan G. C. Fontana –hijo del caballero D. Fontana– y B. Picchiati, ingenieros y arquitectos mayores del reino. Por un Billeto de la Escribanía del virrey sabemos el interés que tuvo el noble en viajar a España con G. C. Fontana. M. Vitale y M. Cartaro participaron en las obras de la nueva Universidad y V. Finelli, C. Fanzago y B. Argenti se encargaron de realizar los escudos de Felipe III y Lemos en la fachada del edificio. También dejaron su impronta en la Universidad otros artistas, como A. Landi, T. Montani, F. Casano y M. Naccherino.

En este ambiente culto proliferó, también, el universo musical, con el apogeo del madrigal –asociado a los ambientes de corte– y de la música *sacra*. Algunos autores afirman que la ópera tuvo su primer ensayo en 1612, con la *Venere Addolorata*, con texto de G. B. Basile y música de G. Lambardi. En el entorno de Lemos destacan los músicos de la Real Capilla, como G. Di Macque y G. M. Trabaci, los Lambardi y A. Maiona, que entró como tenor. Una prueba del notable desarrollo musical del momento fue la gran cantidad de ediciones de madrigales de autores como Scipione Dentice, Manilio Caputi o C. Salzilli. También se publicaron libros de referencia para los músicos de la época que incluían las pautas de un perfecto músico y referencia a los coetáneos, como el tratado de Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, publicado en 1613, y dedicado a

Felipe III. Al margen de otras actividades y comitentes, Lemos recibió las dedicatorias de músicos que formaban parte de su círculo. G. M. Trabaci, un año después de ser nombrado maestro de la Capilla Real, en 1615, le dedicó sus *Ricercate*. También, en 1612, G. Montesardo le dedicó su concierto *I lieti giorni di Napoli. Concertini*. Otros músicos, como P. Nena, buscaron el favor de otros nobles, como Marzio Colonna, duque de Zagarola; Francisco Borghese, duque de Rignano, o Vittoria Carafa, marquesa de Castelvetero.

La literatura, el arte y el teatro fueron facetas culturales que el conde de Lemos pudo fomentar y proteger. Además, se rodeó de otros intelectuales, como Giovanni Battista Manso, marqués de Villa, y G. C. Capaccio, autor de numerosas publicaciones en honor al linaje. Además, el noble favoreció con mercedes y favores al capellán mayor, Gabriel Sánchez Luna, y al ujier mayor, Miguel Díez de Aux, tal y como recogen las fuentes.

¿Qué rasgos diferencian el entorno de Lemos y Osuna? Como ha explicado J. I. Martínez del Barrio, el duque de Osuna era diestro con las armas y las letras, aunque su memoria se distingue más por las hazañas militares en Flandes e Italia. No obstante, el tópico en torno a su semblante deja resquicio para la cultura. Según las noticias de sus coetáneos, tanto Lemos, como Osuna eran “príncipes, con tanta gracia, erudición y puro estilo”, que “escribían versos”, como, por otro lado, no era infrecuente entre las altas capas sociales.

No era novedad para los grandes linajes contar con los servicios de escritores y artistas. Se cumplía, de esta forma, el objetivo de perpetuar la fama y conservar el prestigio de la casa. Luis Barahona de Soto dedicó sus *Rimas* al III duque de Osuna y también Lope de Vega le dirigió alguna de sus obras. El linaje también tuvo relación con los Argensola y con Vicente Espinel, que se han vinculado tradicionalmente al entorno de Lemos. Bernardo de Balbuena describía al duque de Osuna como uno de “los grandes ingenios de España”<sup>181</sup>. El noble tuvo también afición por la escritura, según las notas que recoge J. I. Martínez del Barrio, y se conservan obras suyas escritas, probablemente, en la cárcel de la Alameda. Por otra parte, Osuna llevó a cabo iniciativas en su gobierno de Sicilia similares a las que estaba promoviendo Lemos en Nápoles: protegió la Academia los *Agghiacciati*, que había impulsado Francesco Cavaña, y fomentó un ambiente literario que tenía grandes semejanzas con la corte literaria de

<sup>181</sup> Cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 166.

Nápoles<sup>182</sup>. ¿Quiénes pertenecían a este círculo? Algunos intelectuales que escribirían acerca del gobierno de Sicilia y ensalzarían al duque de Osuna, como Jayme Saporiti, y grandes escritores, como Quevedo, aunque parece que desempeñó más una labor política que cultural en Italia, tal y como afirma P. Jauralde Pou<sup>183</sup>. Gran parte de la obra de Quevedo refleja esta singular relación. Así, afirma J. I. Martínez del Barrio, “su amistad sólo se enfría en la segunda mitad de su mandato napolitano tras los sucesos de Venecia”, pero, añade el autor, “ante la caída en desgracia del duque surge la reconciliación”<sup>184</sup>.

La corte literaria del duque de Osuna, según los últimos estudios, se estableció en torno a Quevedo, con otros poetas italianos, como el conde Julio César Stella y Miguel Kelkero o Carlos de Eyberbach y Francisco della Valle. Tuvo como secretario a Antonio Porras y a César Velli en Nápoles. También allí heredó la enemistad de otros nobles que habían colaborado con Lemos, como el marqués de Villa y A. Brancaccio. Estos fundaron otra Academia, la de los *Umoristi*, que habría sido foco, probablemente, de la oposición a Osuna<sup>185</sup>. Para J. I. Martínez del Barrio,

este grupo, sin embargo, no podía competir con la corte literaria de su precedente el conde de Lemos. Se veía en ella menor calidad y mayor tono laudatorio<sup>186</sup>.

Aún así, continuó la relación y amistad recíproca entre muchos intelectuales afincados en Nápoles y los escritores españoles. Quevedo tuvo relación con G. B. Marino, con el pintor José Ribera y con Vicente Mariner. También se relacionó con el residente del duque de Módena en Nápoles, Juan Perelio; con el arzobispo de Palermo y con el capellán mayor del reino de Sicilia, Martín Lafarina. Este último era un importante bibliófilo y gran estudioso de la cultura

<sup>182</sup> Para J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: “el duque de Osuna intenta seguir los pasos del conde de Lemos, cuya corte literaria se había hecho famosa en Nápoles” (J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p., 169).

<sup>183</sup> P. JAURALDE POU: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid 1999.

<sup>184</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 173.

<sup>185</sup> Así lo interpreta J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 168.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 176.

griega y latina. Francesco Pisani y Orazio Comite le dedicaron sonetos al duque de Osuna. En Sicilia, el noble entrará en contacto con eruditos y especialistas en el mundo antiguo, como Mario Valguarnera y Filippo Paruta.

Otros escritores españoles se beneficiarían del patrocinio del duque de Osuna, como Lope de Vega, Vicente Espinel, Cristóbal de Monroy y Silva, Luis Vélez de Guevara y Guillen de Castro –que había estado al servicio del conde de Benavente–. Parece que hubo alguna crítica velada entre escritores cercanos a Lemos, como Cervantes y el conde de Villamediana –aunque su amistad con Lemos no fue continua–. Y Góngora y Tirso de Molina tampoco apoyaron al noble con su pluma.

La conclusión de J. I. Martínez del Barrio, gran conocedor de los entresijos del círculo de Osuna, es que:

los poetas y escritores (de) (su) entorno formaban una corte literaria demasiado cercana a los deseos halagadores del virrey, que se servía de ellos como instrumento de prestigio y de propaganda política <sup>187</sup>.

El duque de Osuna impuso un mayor control sobre las Academias, la edición y la Universidad e intentó ejercer mayor influencia entre los intelectuales.

El modelo del intelectual que busca la integración a través de la cultura y que se caracteriza por el fomento y protección a las artes y la cultura y la salvaguarda de la calidad artística –Lemos– sería sustituido por un modelo propagandístico en el que primaría la alabanza y los fines políticos de la cultura –Osuna–. En el primer caso, la cultura servía de instrumento, pero sin perder su valor intrínseco; en el segundo caso, la cultura se ponía al servicio del poder. Así, compartimos la visión de J. I. Martínez del Barrio cuando afirma que “Lemos había alcanzado una concordia que Osuna intenta proseguir, pero que fracasa ante la primacía política de su cometido” <sup>188</sup>.

c) Actividad cultural y propaganda: el teatro, la música, la fiesta y edición

### *El teatro*

El teatro de corte –como en Valladolid y Madrid– comenzó a adquirir gran relevancia en la vida social y política de la corte provincial. La colaboración con

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>188</sup> “Sus mayores logros”, explica el autor, “estarán en el terreno del control cultural y social, y no en el de la promoción creativa” (J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 186).

el conde de Lemos de Antonio Mira de Amescua o del conde de Villamediana, los servicios de Lope de Vega y su relación con otros dramaturgos encauzó su interés literario y trasladó a Nápoles su afición por las letras, el teatro y la fiesta. Las justas y torneos caballerescos, de sentido militar y recuerdo de la original función del estamento en la sociedad, irían cediendo protagonismo al teatro de corte y los teatros populares. Sin embargo, continuó la tradición de los torneos en la Plaza pública durante el gobierno de Lemos, como el torneo de 1612. Con el duque de Osuna también se mantuvo la costumbre y era frecuente la organización de “diversas fiesta a caballo y especialmente de lanzas”<sup>189</sup>. El sentido militar del duque fomentó este tipo de acontecimientos, así como las muestras anuales de la milicia, que servían de entrenamiento y entretenimiento y elevaban, según palabras de J. I. Martínez del Barrio, “la moral guerrera del pueblo”<sup>190</sup>.

Las fiestas públicas en el frente de Palacio quedaron codificadas por J. Raneio, en 1634. Se construían palcos y el virrey ocupaba un lugar central o participaba a caballo en las lanzas y torneos. Le acompañaba la alta nobleza y continuaba la fiesta en el interior con un baile o sarao. Según las fuentes, los virreyes también podían organizar este tipo de actividades para celebrar algún acontecimiento familiar, como bodas, bautizos o nacimientos. En noviembre de 1616, el III duque de Osuna organizó delante de Palacio unas lanzas para festejar el nacimiento de un hijo y se formó un carrusel con ochenta y ocho parejas en el que intervino gran parte de la nobleza. Se corrieron lanzas y, posteriormente, se dio acceso al interior del Palacio, que debía acoger a los cortesanos presentes. Los carruseles alcanzarían gran vistosidad en el pleno barroco y dejarían de tener reminiscencias pasadas.

Aunque se mantuvieron las tradicionales fiestas caballerescas, se reconoce, sin embargo, el progreso teatral en la corte de Nápoles en este periodo, con la presencia de G. C. Fontana, que conocía los recursos escenográficos. Hay constancia, además, de la representación de comedias en Palacio o en el ámbito privado. Aunque se desconozcan los pormenores, muchas de las obras de G. B. della Porta estaban dirigidas al linaje Lemos. Y Antonio Mira de Amescua recreó el escenario napolitano para algunas de sus obras. Tanto en las instituciones –la Academia–, como en los entretenimientos de corte, la nobleza requería los servicios de escritores

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>190</sup> *Ibidem*.



y dramaturgos<sup>191</sup> italianos o españoles. Todavía la Gran Sala del Palacio no debía estar concluida en la primera década del siglo –tenía carácter polifuncional–, pero hubo representaciones teatrales y saraos –se recuerdan, también, los festejos en honor del príncipe Filiberto de Saboya, en 1616, durante el gobierno de Lemos–.

El III duque de Osuna era un gran aficionado al teatro e impulsó la representaciones de comedias, como broche final de lanzas y carruseles o para celebrar la visita de hombres ilustres. Con este motivo se representó una comedia, en septiembre de 1616, para recibir al duque de Nocera. Otras ocasiones, como acontecimientos políticos, trascendían a la escena. Y se contrataban los servicios de compañías italianas, como la de Andrea Della Valle y la de Cecchini. En mayo de 1618 se representó en Palacio *Il Pastor Fido* de Guarini. Y otras comedias se trasladaban a las villas de recreo de la nobleza, en *Posillipo* o *Poggioreale*.

### *La música y la Real Capilla*

En 1610, el conde de Lemos acometía la reforma en la Real Capilla, con la racionalización de sueldos y fijando el número de voces –18 voces–, de músicos –once, entre dos organistas, un laúd, corneta, trombón, arpa y cinco violines–, un maestro de Capilla, un sacristán mayor, dos ayudantes, seis capellanes y dos diáconos. Más de cuarenta personas al servicio del oficio litúrgico y el ceremonial religioso. El gasto ascendía a más de 2. 000 ducados al año. Como explicaba Lemos –que era consciente de la utilidad y eficacia de los ritos y la solemnidad de las ceremonias–, “la Real Capilla que tiene V. Md en Nápoles es de mucha auctoridad y proporcionada con las grandezas de aquel cargo” y:

parece muy justo conservarla, pues esta y otras demostraciones cuio aparato haze la dignidad de los virreyes (merecedora de representar la persona de V. Md) ayuda mucho a mantener los príncipes de sus confines y los vasallos de aquel Reyno en la obediencia y respecto de V. Md.

Según la opinión de Lemos,

en toda Italia se vive mucho de ceremonias y opinión demás que los oficios divinos se celebran con gran solemnidad; que es de lo que nuestro señor se honrra y con que se suele esforzar la devoción de los fieles<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> Sobre el ambiente literario son clásicos los estudios de B. CROCE, F. FERNÁNDEZ MURGA, E. MELE, O. H. GREEN y A. QUONDAM, entre otros.

<sup>192</sup> *Consulta sobre la reformación de la Capilla Real de Nápoles*, Nápoles, 12 de noviembre de 1610 (AGS, SP, leg. 11, fol. 1r).

En la época de Lemos se dio el primer paso hacia la ópera, que triunfaría como género a mediados de la centuria. Y colaboraron con él A. Maiona, los Lambar-di y Di Macque y Trabacci.

Con el III duque de Osuna, las obras mezclarían la música, con el baile y la representación en la Real Sala de Palacio y se prefiguraba la fiesta barroca posterior.

### *La fiesta*

La corte festiva iniciada por Lerma iba a tener repercusión en Nápoles, gracias a la presencia de los Lemos, Benavente y Osuna. Lemos había rivalizado con el duque de Uceda en fiestas y preeminencias en España y, a su regreso, organizaría gran parte de las comedias y máscaras celebradas, en 1617, en honor a Lerma, ya en decadencia. La fiesta fue un elemento utilizado por Lemos en clave de creación de la imagen virreinal, como en el caso de la fiesta de san Juan Bautista, en el que la imagen de Lemos se asociaba a las virtudes del Buen Gobierno, la Justicia, la Prudencia o la Liberalidad. También se decoró la ciudad con epigramas y emblemas; todo un programa iconográfico culto, que promovía la autoridad municipal con la participación del pueblo. Allí se veía el espejo y la máscara –símbolo de la búsqueda de la verdad–, el ancla y el delfín –signo de madurez en los negocios–, el grifo –como custodio de la riqueza del reino–, el halcón y la piedra ágata –asociados a la tranquilidad de ánimo y la serenidad en el gobierno– y otras empresas que hacían hincapié en el valor y la sabiduría del noble –como el timón, el cuerno y la esfinge– y la vigilancia y el rigor en las medidas políticas –con la imagen del ciervo, el gavián, el reloj o el murciélago–. El resultado era un compendio de valores, como la prudencia, la sabiduría, la vigilancia, el orden, la fortaleza, la valentía, el ejemplo y la piedad, de quien era modelo para la sociedad y representante de la Corona. Además, las armas de los Castro se representaban como un Castillo e invadían el espacio público durante unos días.

Otro importante acontecimiento festivo tenía relación con las conmemoraciones en torno a los acontecimientos de la vida real, como bautizos, nacimientos, fiestas por la salud recobrada de algún monarca, bodas y onomásticas o exequias.

Durante el gobierno de Lemos, se celebraron, en 1612, fiestas para celebrar las dobles bodas hispano-francesas con el torneo aludido y, en 1616, se organizaron saraos y bailes para recibir al príncipe Filiberto de Saboya. Un triste

acontecimiento, el fallecimiento de la Reina Margarita, dio ocasión para elaborar un programa erudito de exequias reales y ensalzar los valores del reinado: la paz y la grandeza de la Monarquía.

Como explica J. I. Martínez del Barrio, la casa de Osuna también supo expresar los beneficios políticos de la fiesta y convirtieron su presencia en acto público. Fue el III duque de Osuna, afirma el autor, “quien supo aprovechar los recursos de la fiesta, tanto en la corte, como en la ciudad”<sup>193</sup>. De su estancia en Nápoles, los cronistas se hacen eco de la multitud de fiestas, banquetes, torneos, danzas y “*altri esercizi cavalleresche, che continuamente promoveva*”<sup>194</sup>, según G. Leti. Más aficionado a las armas, los rasgos caballerescos prevalecieron en las representaciones festivas, como las lanzas y torneos, aunque se dio impulso al teatro cortesano –con referencia a acontecimientos políticos y militares del momento–.

Una de las fiestas que mejor se recuerdan son las que se dieron a la imprenta en 1620 con el título de *Breve racconto della festa a ballo* que se hizo en Nápoles por la salud de Felipe III. Fue promovida por el virrey y se organizó en la Real Sala de Palacio bajo la dirección del castellano de Castel Novo, Álvaro de Mendoza. Participó la alta nobleza, como el conde de la Rocchetta, el marqués de Cusano, el príncipe de Conca, Francesco Pignatello, Carlo Sanseverino o el marqués de Anzi. Se construyó un aparato que representaba el monte *Posillipo*, con el relieve del Palacio de la Goleta, con jardines y grutas y con una ambientación –de canto de pájaros y dulces instrumentos– que recreaba las delicias de *Posillipo*, como nuevo Monte Parnaso, “*le cui Muse*”, se lee, “*à celebrare vostre lodi son dolci cantatrici*”<sup>195</sup>. En un paisaje pastoril, con voces de ninfas y pastores, cantaban las delicias de la Naturaleza, mientras las figuras alegóricas de la Fortuna, el Tiempo, la Fama y la Envidia salían de una barca y recitaban la gloria de Osuna. La iconografía utilizada –vergel natural, riqueza y abundancia de *Posillipo*– se comparaba con el Paraíso terrenal, eterno jardín, espejo del Cielo,

<sup>193</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 292.

<sup>194</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Breve racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per allegrezza della salute acquistata della Maestà Católica di Filippo III d'Austria, Re delle Spagne, alla presenza dell'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Duca di Ossuna, vicerè del Regno*, Nápoles 1620, cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 1400.

perpetua primavera, como “*bel seggio del vostro Impero, e gloriosissima base del tempio della nostra fama*”<sup>196</sup>. Veinticuatro caballeros compartían escena con el mítico río Sebeto y con Sirenas y otras figuras mitológicas, que cantaban la belleza del monte y realizaban diversos bailes en el escenario. La figura del Amor, que emergía de una concha marina, presentaba a las damas el baile de los veinticuatro caballeros, que, en círculo, cantaban una canción de fin de fiesta y descendían a bailar en la Sala con los presentes.

Todavía seguían trabajado en la corte Francesco Lambardi, que compuso varias piezas de música para el canto de la Fama, la Fortuna, el Tiempo y la Envidia y otras figuras mitológicas, y G. Trabacci, que compuso la música para el canto de las Sirenas. También participó en el acto el músico Pietro Antonio Giramio. Por otro lado, el ingeniero del reino, Bartolomeo Cartaro, se encargó del “*disegno et architettura del monte, della marina, delle grotte e del palazzo della Goletta, e d’altre apparenze rappresentate*”<sup>197</sup>.

### *La edición*

La política editorial constituye otro de los pilares fundamentales de la política cultural de los virreyes. Los estudios de P. Manzi<sup>198</sup> y los de M. Santoro<sup>199</sup> arrojan luz sobre la dinámica editorial en tiempos del conde de Lemos en Nápoles. T. Longo y G. C. Carlino eran, por aquellas fechas, los impresores más importantes y colaboraron con el poder; otros, fueron encarcelados por editar libros sin licencia, como C. Vitale. Tanto la autoridad eclesiástica, como la autoridad civil intentaron controlar, desde la segunda mitad del XVI, el ámbito de la edición, a través de la censura y de las licencias. M. Santoro analizó y cuantificó los fondos del seiscientos en la Biblioteca de Nápoles. Las conclusiones ponían el acento en la proliferación de publicaciones conmemorativas y literarias, aunque la mayoría de los libros eran de temática religiosa. Al conde de Lemos se

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 1405.

<sup>198</sup> P. MANZI: “La stampa in Italia e particolarmente a Napoli tra il Concilio di Trento e il primo ventennio del Seicento. Vicende e annali”, *Accademie e Biblioteche d’Italia* XXXIX, n° 4-5 (1971), pp. 289-317.

<sup>199</sup> M. SANTORO (ed.): *Le Secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Roma 1986, y algunas referencias en I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, pp. 322 y ss.

dirigían obras, como la de D. Rosell y Fuenllana sobre términos cortesanos, práctica militar y casos de estado, las exequias de la reina Margarita de Austria de Juan de Valcázar y algunos relacionados con la Academia de los Ociosos, como una obra de G. P. Alessandro, y el *Panegyricus* del marqués de Cusano –libro de referencia que enumera y ensalza la actividad de Lemos frente a las críticas–. Otros autores estuvieron al servicio del noble, como Juan de Arce Solórzano, gran bibliófilo, que diseñó la Biblioteca de la Universidad y compuso el sermón de las exequias de Margarita de Austrias<sup>200</sup>.

De 1611 a 1617 se editaron en Nápoles varios Compendios e Historias del Reino de escritores, como E. Bacco, G. Mormile, P. Collenuccio, T. Costo y otras obras encomiásticas de G. C. Capaccio –como las exequias del VI conde de Lemos o la fiesta de san Juan Bautista–. A. Molfesio publicaba, también, en 1613 y 1616, sus Comentarios y Adiciones a las costumbres napolitanas. Y otros libros de gran éxito eran los que relataban batallas y los sucesos del reino, además de consejos políticos. También, proliferó la literatura de entretenimiento y las ediciones musicales, desde el famoso *Melopeo* de P. Cerone, hasta los madrigales y otras composiciones de los músicos de la Real Capilla –algunos de ellos dedicados a Lemos–. La crítica cortesana se reflejaba en el libro de A. Brancalasso, el *Laberinto de corte*, publicado en 1609.

Por otro lado, hacíamos referencia a algunos opúsculos<sup>201</sup> que corrían por Nápoles para contrarrestar la labor propagandística de Lemos y que tenían detrás a los detractores que apoyaban el relevo del duque de Osuna. La imagen de Lemos escribiendo comedias y leyendo a Cervantes –se dice que le sustentó en casa– se contraponía a la imagen de un estadista –sería la imagen del duque de Osuna– que escribía Comentarios y máximas políticas. Además, se ensalzaba la liberalidad del duque de Osuna, que ejercía su protección hacia escritores con dinero, hábitos y honores, como en el caso de Quevedo. E. Sánchez<sup>202</sup> ha tratado más ampliamente esta documentación.

<sup>200</sup> El sermón de Diego de Arce estaba dirigido a la condesa de Lemos y fue publicado por T. Longo, en 1612. *Vide* referencias en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia 2007.

<sup>201</sup> *Discurso contra el Panegírico que hizo el marqués de Cusano en alabanza del conde de Lemos*, BNE, Mss. 8233, ya citado en I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, pp. 300 y 301.

<sup>202</sup> E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*

Para G. C. Capaccio la diferencia entre ambos parecía clara. Así, afirmaba el autor en *Il Forastiero* que, mientras el conde de Lemos era amante de las poesía y las letras, fomentaba las composiciones de la Academia y escribía comedias que se recitaban con gran aplauso, el III duque de Osuna era “*tutto'l contrario... che non mostrò di essere altro che soldado*”<sup>203</sup>.

El conde de Lemos comisionó otras obras importantes que no tenían nada que ver con la actividad literaria, como el *Tratado de la Abundancia* de Antonio Serra, publicado en 1613<sup>204</sup>.

En una publicación reciente, E. Sánchez hacía un estudio de los libros del virrey Osuna, que constituyen indicios “sobre la atención que dedicó a la imprenta como medio de difusión y propaganda del programa y de la acción virreinal”<sup>205</sup>. La centralidad que adquirió el conde de Lemos en la vida cultural y editorial del reino se tradujo, en el caso de Osuna, en la proliferación de obras de teatro y fiestas, “como proyección de su forma de entender la fruición de riqueza cultural del reino”<sup>206</sup> y de temas de interés para el duque y para Quevedo, como la Historia de España y las empresas políticas<sup>207</sup>. En este periodo, se reimprime la *Oración hecha a la muerte de Felipe II* de Felipe Filantes, de 1598, en la que se refleja la imagen del Rey burócrata, que lleva los asuntos de sus reinos, y de la justicia inherente al gobierno; virtudes que revelan los deseos del duque de Osuna de perfilar una imagen virreinal similar. Un interés parecido por Felipe II recorre parte de la obra de Quevedo. Por otro lado, E. Sánchez destaca otras dos obras publicadas que estaban en consonancia con la personalidad del duque de Osuna, a saber: *Las guerras de Flandes* de Francesco Lanario, editadas en Nápoles, en 1617, y en las que se incluían las hazañas del duque como soldado; una obra que difundía la imagen del héroe militar, liberal y magnánimo. Y, por otro lado, además del libreto conmemorativo de 1620 de la *Festa a Ballo*, se daba a la imprenta el *Sermón de la Inmaculada Concepción*, del doctor Pedro de Miraval, que tenía como función resaltar la devoción de la casa de Osuna a la Inmaculada, como símbolo de la piedad del mundo hispánico.

<sup>203</sup> Cfr. I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, p. 302.

<sup>204</sup> Noticias en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>205</sup> E. SÁNCHEZ: “Los libros del virrey Osuna”, en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*, p. 93 y ss.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 94. La autora afirma, como también hace A. QUONDAM, que el conde de Lemos intentó imponer un *dirigismo cultural*, que requiere ser matizado.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 95.

d) Las instituciones

*La Academia de los Ociosos*

Este dinamismo intelectual intentaría ser canalizado por el virrey Lemos para crear una colaboración con las élites. La apertura de una Academia –la Academia de los Ociosos–, después de la clausura y prohibición que había recaído sobre ellas por haber constituido un foco de oposición a la autoridad virreinal, resultaba una estrategia arriesgada. Sin embargo, la cultura era un medio eficaz –como lo era la liberalidad regia– para tejer redes clientelares y fomentar la integración y la esperanza de un destino común. Para S. Shütze, la institución de la Academia formaba parte del programa general de reforma –de gran relieve político, económico y cultural– del conde de Lemos<sup>208</sup>. Para este autor, la política cultural del noble se orientaba hacia la reordenación institucional, didáctica y científica, era una fórmula para buscar una “*via di mediazione*” y se podría definir como “*di controllo attraverso l'integrazione*”<sup>209</sup>. Como también expresara A. Quondam, aunque con matices, se trataría de una *instrumentalización del potencial intelectual* a través de una base institucional<sup>210</sup>. Sin embargo, los límites del control eran poco rígidos y, como también estudia el autor, el ámbito de la Academia fue un lugar de intercambio cultural y de relación entre artistas, escritores, nobles, letrados y eclesiásticos. También hubo espacio para la crítica.

S. Shütze, en un conocido artículo, ponía de relieve la relación entre miembros de la Academia, como G. B. Basile y M. Stanzone –que se dirigían poemas y pinturas–, Battistello y G. B. Basile, F. Santafede y G. C. Capaccio, y como éstos, otros tantos ejemplos. También, B. Croce<sup>211</sup> analizó, en su día, la relación entre los escritores españoles y los artistas napolitanos, como en el caso de G. B. Marino y el conde de Villamediana o G. B. Basile y Quevedo.

<sup>208</sup> S. SHÜTZE: “Il nuovo Parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento”, en M. BOSSE y A. STOLL (a cura di): *Napoli vicereame spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Nápoles 2001, p. 407.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 409.

<sup>210</sup> *Ibidem*. La tesis de A. QUONDAM es más extrema. Para este autor, Lemos ejerció un verdadero control sobre los intelectuales y la Academia. La conjura de parte de la alta nobleza hace pensar que intentar implantar medios coercitivos no daba buenos resultados.

<sup>211</sup> B. CROCE: “Sensualità e ingegniosità nella lirica del Seicento”, en B. CROCE: *Letteratura italiana del Seicento...*, *op. cit.*

La apertura de la Academia de los Ociosos tuvo lugar en 1611 a instancias de G. B. Manso, marqués de Villa. Para F. Fernández Murga<sup>212</sup> se trató de crear una “comunidad de intereses” entre la intelectualidad napolitana y española. Para otros autores, fue un mecanismo de control de la intelectualidad. Sin embargo, se pueden matizar las interpretaciones. La iniciativa partió del noble napolitano G. B. Manso –para otros, ya existía un núcleo primigenio en torno a F. M. Brancaccio<sup>213</sup>– y entraron en la Academia ciento cincuenta personas –entre nobleza, elite togada, científicos y médicos–. Dentro de la institución, escritores y cronistas, juristas y alta nobleza colaboraron con el programa de Lemos, aunque no todos pertenecían al *entourage* del virrey –de hecho, el duque de Bovino se enfrentó a Lemos y era miembro de la Academia–. Podríamos matizar la tesis de autores italianos, como A. Quondam<sup>214</sup>, para los que el conde de Lemos habría intentado implantar, con esta iniciativa, el modelo cultural castellano. Sin embargo, no se trataba tanto de imponer, como de canalizar las posibilidades del consenso.

Aún así, es indiscutible que la Academia sirvió a la cultura oficial y que hubo ciertos mecanismos de control. El funcionamiento interno, el nombramiento de miembros y cargos –el acceso– y las lecturas y temas a debatir estaban regulados por unas leyes publicadas por C. Padiglioni. Una de las condiciones que se plantearon para la apertura de la institución fue la prohibición de discusiones sobre política y religión. Esta vigilancia se veía como necesaria después de la experiencia del virrey Toledo, que tuvo que suprimir las Academias por constituirse en focos de disidencia. A pesar de estas limitaciones, el programa cultural de Lemos estaba inspirado en otros elementos más sutiles, más allá de la coerción –aunque gobernó con autoridad–. El virrey conjugó la *utilidad* política e ideológica de la cultura con la libertad artística y literaria. En esta línea de interpretación se sitúan los estudios de A. Musi<sup>215</sup>. La Academia fue escenario de la

<sup>212</sup> F. FERNÁNDEZ MURGA: “El conde de Lemos, virrey-mecenas de Nápoles”, *Annali. Istituto Universitario Orientale*, (Nápoles 1962), pp. 1-27.

<sup>213</sup> O. H. GREEN: “The literary court of the conde de Lemos”, *Hispanic Review* (1993), pp. 290-308.

<sup>214</sup> A. QUONDAM: “La politica culturale del conte di Lemos...”, *op. cit.*

<sup>215</sup> A. MUSI: “*Non pigra quies*. Il linguaggio politico degli academi oziosi e la rivolta napolitana del 1647-48”, en E. PII (a cura di): *I linguaggi politici delle rivoluzioni in Europa, XVII-XIX secolo*, Leche 1990, pp. 85-104.



proyección de la intelectualidad de la época –desde científicos a escritores e historiadores, que se dieron cita en el claustro de *San Domenico Maggiore*–, aunque se garantizó el orden establecido.

Según A. Musi, el pensamiento esbozado por los académicos sirvió para elaborar las ideas revolucionarias de mediados de la centuria, aunque en la época de Lemos no hubo intención de ruptura política. Desde la Academia de los Ociosos, Francesco de Pietri escribía su *Historia napolitana*<sup>216</sup> y ensalzaba la paz como compañera de las letras. También, recogía ejemplos de la historia greco-romana para resaltar las figuras napolitanas célebres en la paz y en la guerra. La alabanza al genio napolitano llegaba hasta tiempos recientes en los que destacaban hombres de cultura, como T. Tasso y J. Sannazzaro. Francesco de Pietri mencionaba escritores coetáneos, como G. B. Della Porta, G. B. Marino y Victoria Colonna. El autor también mencionó la importancia para la cultura partenopea de la Academia de los Ociosos. Por otro lado, A. Basso y G. Genuino utilizaron la *Historia* de Francesco de Pietri para articular el mito de una Nápoles antigua y Republicana –federada con Roma y relativamente autónoma respecto al poder central<sup>217</sup>– y crear un modelo de gobierno distinto al español, que cobró forma en las revueltas de 1647 y 1648.

Por tanto, frente a la postura de A. Quondam –para el autor se intentaría homogeneizar el pensamiento–, A. Musi e I. V. Comparato ponen de relieve las distintas tendencias dentro de la Academia y la dialéctica de posiciones, en el marco de un lenguaje común.

En definitiva, como ha explicado A. Musi, en el seno de la Academia había colaboración con el poder, pero también era un “microcosmos” que reflejaba diversas posiciones intelectuales de la sociedad napolitana<sup>218</sup>. El programa de Lemos incluía la estrecha relación entre poder y cultura. En palabras de A. Musi, se trataba de:

*un modello di costituzione in cui la rappresentanza dei ceti intellettuali doveva contribuire a consolidare la sovranità, la regalità ed essere specchio di virtù morali*<sup>219</sup>.

<sup>216</sup> F. DE PIETRI: *Dell'Historia napolitana*, Nápoles 1634.

<sup>217</sup> Según palabras de A. MUSI, en su artículo citado.

<sup>218</sup> A. MUSI: “*Non pigra quies. Il linguaggio politico...*”, *op. cit.*, p. 88.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 95.

La propaganda política –en las composiciones poéticas dedicadas a Lemos o en la participación de los poetas y literatos en los libros de conmemoraciones festivas– dejó espacio a la elaboración de una cultura propia y al análisis particular de la historia que recogerían autores posteriores.

Según los estudios de A. Musi, la Academia de los Ociosos continuó con su actividad después del gobierno de Lemos. G. B. Marino ocupó, entonces, la presidencia. En el periodo anterior, había sido G. B. Manso, marqués de la Villa, el que había presidido las sesiones de la Academia. Para el historiador italiano, en la época de Lemos se articuló la colaboración con el virrey y hubo una escasa reacción contra la autoridad constituida.

### *La Universidad*

En la reforma universitaria <sup>220</sup> se pueden distinguir varios aspectos fundamentales: por un lado, la reforma del edificio –con la remodelación de las antiguas caballerizas– y el nuevo espacio otorgado a la sede de la Universidad –alejada del centro de poder–. En este sentido, destaca la labor de arquitectos y escultores que dejaron la impronta heráldica de la casa de Austria y del linaje de los Lemos en la fachada principal. Por otro lado, la reforma del programa educativo, la selección de profesores, los cambios en la jerarquía universitaria –con el papel central del capellán mayor y de un consejero–, el acceso a las cátedras, la obtención de títulos académicos –se regularon los plazos, contenidos y métodos de evaluación con criterios de excelencia y rigor–, el nuevo calendario escolar –se ampliaba el año académico– y la inauguración de una nueva Biblioteca –que ocupaba un lugar central en el ámbito arquitectónico, como canal de difusión y elemento estructural de las distintas ramas del saber–. También, hubo innovaciones en el ceremonial y en el control de los estudiantes –con la creación del nuevo oficio de capitán de guardia y la designación de una cárcel específica–.

La apertura se festejó con una solemne cabalgata, el 14 de junio de 1615, a pesar de no estar concluido el edificio, según el proyecto de G. C. Fontana –se recoge en el *Panegyrico* de G. Barrionuevo–. Según una pragmática del virrey, se adoptaron los trajes académicos al uso de España –con los birretes y mufetas de colores asignados a cada disciplina– y se establecía la presencia de la autoridad virreinal en las principales ceremonias académicas, como la provisión de cátedras y la apertura del año universitario.

<sup>220</sup> Son esenciales los estudios de G. C. CECI, N. CORTESE y V. TROMBETTA.

En el plan arquitectónico, además de las reformas introducidas por G. C. Fontana, otros escultores se encargaron de esculpir los escudos de armas de los Reyes y de los Lemos y un epitafio en alusión a la magna obra de Lemos —se ensalzaba la labor del noble en la justicia, el orden público y el saber y se le reconocía como continuador de Federico II y del Rey Católico—. Tanto las ménsulas de los balcones, como los capiteles de las columnas y pilastras —además del epitafio esculpido en mármol— eran obra de V. Finelli. Otros, como C. Fanzago y B. Argento, se encargaron de realizar los escudos de la Monarquía y el linaje —en los laterales y flanqueando el escudo real—. Por último, A. Landi, T. Montani, F. Casano, G. D'Auria y M. Naccherino realizaron las esculturas de la Enseñanza, la Eternidad, la Sabiduría, el Mérito y la Virtud, que decoraban la fachada —algunas de ellas procedían de Cuma y se encontraron en el Palacio—. En el aula semicircular de la Universidad —llamada teatro; espacio para los actos solemnes— se colocaron las estatuas de la Filosofía, la Justicia y la Teología.

Para muchos autores, se adoptó el modelo de Salamanca, se dio mayor competencia a las autoridades rectoras del mundo académico y habría una mayor presencia de la autoridad virreinal en el ceremonial y en la toma de decisiones —gracias a la nueva responsabilidad del capellán mayor y de un consejero nombrado por el virrey—, se recortaron los derechos de los estudiantes y se pusieron medios para evitar la rebeldía y los disturbios. Además, se elevó el nivel de los profesores y alumnos con pruebas de acceso a las cátedras y con planes de estudio más exigentes.

La iniciativa de Lemos recibió las críticas de parte de la nobleza que tenía intereses en la Universidad —recaudaban impuestos por la expedición de unos títulos que se redujeron al elevar el nivel y la competencia, según la nueva reforma—. El duque de Osuna volvió a utilizar los focos de descontento para desprestigiar la labor de Lemos y consolidarse en el poder. Además, a partir de 1620 cambiaron algunas medidas de Lemos —se permitió que los estudiantes tomaran nota mientras dictaba la lección el profesor para facilitar el estudio—. También, se devolvió la jurisdicción al Gran Canciller —miembro de los Siete Oficios— y al Colegio de Nápoles de hacer doctores.

#### e) La ciudad: transformación urbana y Palacio Real

La articulación de un nuevo espacio de corte resultó esencial para escenificar la magnificencia de la Monarquía hispánica y consolidar el poder virreinal. Las obras públicas —el Palacio Real y la nueva Universidad—, la huella heráldica en

las inscripciones de edificios y fuentes y la fiesta —en la Plaza del Palacio o en las calles de la ciudad— conforman una nueva visión de la propaganda regia y de la capacidad del virrey de articular la presencia hispánica en el reino —al menos en la capital—. También era un capítulo importante —y digno para conservar la memoria de los grandes gobernantes— mejorar las condiciones de lugares estratégicos de la ciudad —como el puerto de Nápoles, que se pensó en reformar con diseños de Domenico Mora en tiempos del VI conde de Lemos— o las obras de ingeniería hidráulica para canalizar el agua y abastecer a la ciudad de Nápoles y llevar a cabo la desecación de aguas pantanosas para mejorar la agricultura de las tierras colindantes, como hizo el VII conde de Lemos.

Tal y como he puesto de relieve en otras ocasiones, todas estas medidas iban dirigidas hacia el control del desarrollo urbano y la consolidación de la ciudad como centro del poder político y administrativo, además de atender a las necesidades públicas; un nuevo espacio que ensalzaba el Palacio como centro simbólico de las representaciones del poder<sup>221</sup>. También, en el Palacio Real se dejó constancia de los símbolos de la Monarquía y el Linaje de Lemos. A los lados del ingreso principal aparecen las inscripciones que remiten a los comitentes y a la ciudad de Nápoles. En el piso superior se encuentra esculpido el escudo de armas de la Monarquía y está flanqueado por símbolos heráldicos de los Lemos. G. C. Fontana continuó, en época de Lemos, el proyecto que comenzó su padre Domenico con el VI conde.

Los estudios de V. Pacelli y C. Picone<sup>222</sup>, E. Nappi<sup>223</sup> y las recientes aportaciones de Juan Luis Palos<sup>224</sup> al estudio del programa iconográfico del conde de Lemos en el Palacio Real de Nápoles revelan, también, la más estrecha colaboración entre artistas y escritores en la propaganda de la Monarquía en la corte virreinal. Para muchos, el programa fue obra de G. C. Capaccio, G. B. Manso y M. Cavalieri y fue supervisado, según las noticias de E. Nappi, por G. C. Fontana. E. Nappi sacaba a la luz los pagos a diversos pintores que habían realizado obras para el Palacio Real, desde 1611 a 1613, entre ellos, a G. B. Caracciolo,

<sup>221</sup> I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, poder y mecenazgo...*, *op. cit.*

<sup>222</sup> C. PICONE y V. PACELLI: *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1997.

<sup>223</sup> E. NAPPI: “I viceré e l’arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima* XXII, fasc. 1 y 2 (1983), pp. 43-44.

<sup>224</sup> La aportación reciente de J. L. PALOS en la *Revista de Historia Moderna* de la Complutense.

G. Balducci, B. Corenzio y G. D'Auria. El diseño pictórico ensalzaba las figuras de los primeros virreyes y otras escenas de la historia de la agregación y conquista y de la historia reciente.

Según las noticias de V. Pacelli y C. Picone, G. B. Caracciolo se encargaría de realizar pinturas sobre el Gran Capitán y B. Corenzio iniciaría, en el mismo periodo, la decoración del Gran Salón de los Embajadores. La serie del Gran Capitán abarcaría desde las empresas en Calabria, hasta las entrevistas con los delegados franceses, la defensa de Balletta y la entrada en Nápoles, entre otros. La aparición del escudo de Lemos en la estancia del Palacio parece corroborar estas apreciaciones y la cronología que proponen los autores. Por otro lado, también afirman que la serie de B. Corenzio incluía otros temas, como Los Fastos de la Casa de España, La guerra contra Alfonso de Portugal, La guerra contra Luis XII de Francia, La lucha contra los moros, La ayuda de los españoles a Génova frente a los franceses, La conquista de las Canarias, La victoria de las Alpujarras, La expulsión de los judíos, La entrada de Fernando de Aragón en Barcelona, El descubrimiento del Nuevo Mundo y El juramento de Felipe III al reino de Sicilia. Las series de Alfonso V el Magnánimo y la gloria de la casa de Aragón, según los autores, sería posterior y, también, los retratos de los virreyes, que se hicieron por encargo del conde de Oñate, a partir de 1647. Por tanto, durante la época de Lemos trabajaron en el proyecto diversos artistas, aunque el programa iconográfico no se terminaría hasta la época del virrey duque de Alba.

Desde España, la historiografía<sup>225</sup> aragonesa, a través de los Anales de J. Zurita, dejaba constancia de las empresas en Italia de Fernando el Católico y el Gran Capitán. En las crónicas de la época, en las castellanas y aragonesas, además de ensalzar de forma laudatoria a los Reyes, se perfilaban los argumentos de la conquista y la agregación del reino: la herencia de la casa de Aragón, la legitimidad dinástica, la conquista por las armas y la defensa frente al poder francés. La historia se convertía en argumento de legitimación de la presencia hispánica —y se apelaba a las causas justas frente a la rama ilegítima de la casa de Aragón, que reinó en Nápoles en los albores del XVI—. También se esgrimió la posible relación del Rey don Fadrique de Aragón con el turco para justificar las acciones del Rey Católico. Como afirmaba E. Berenguer, muy pronto se perfiló el interés de Fernando el Católico por el trono de Nápoles.

<sup>225</sup> Vide I. ENCISO: "La historiografía española de la conquista de Nápoles", en G. GALASSO y C. J. HERNANDO (coords.): *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, Madrid 2004, pp. 77-123.

*El modelo Oñate*

A mediados de siglo, Nápoles seguía siendo un destino codiciado para los hombres de gobierno. La coyuntura de los años 40 marcó una nueva tendencia en la alianza de la Corona con los distintos grupos sociales del reino y los aspectos culturales jugaron un papel de primer orden para subrayar la fidelidad de las elites y el *ceto* medio. El VIII conde de Oñate utilizó la cultura con fines políticos e instauró un nuevo modelo cultural, tal y como ha estudiado L. M. Enciso.

Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate, fue nombrado virrey de Nápoles en 1648. Previamente, había sido embajador en Inglaterra y Roma. Entre sus aficiones se encontraba la política y tenía estudios jurídicos. Poseía, al decir de L. M. Enciso, una “buena formación intelectual, moral y social”<sup>226</sup>. Las victorias político-militares sirvieron para crear espacios de convivencia a través de las fiestas y paseos a caballo. También, los acontecimientos de la vida real tuvieron eco en el reino. La fidelidad era pieza codiciada para la Corona después de las revueltas de 1647 y 1648. Una de las primeras iniciativas de Oñate, que marcaban ya el modelo posterior de gobierno, fue la cabalgata por las calles de Nápoles en un recorrido simbólico que tendía a conquistar los espacios de la revuelta. Había ordenado la manifestación pública de fidelidad al poder español. Además, hubo celebraciones de diversa índole a lo largo de su gobierno. Los juegos nocturnos y los torneos, explica L. M. Enciso, conmemoraban la conquista de Barcelona en 1652. A través del concurso de nobles en la corte, se hizo patente el apoyo de la elite a la Monarquía. Asimismo, se organizaron bailes y comedias, cañas y toros para festejar el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria. Por otro lado, se restauró la celebración del carnaval en 1652 y continuaron las fiestas de carácter religioso, como la fiesta de san Juan Bautista o la del Corpus Christi.

En otro orden de cosas, el conde de Oñate compartió con la nobleza el gusto por la pintura, sin menoscabo de la utilización con fines políticos del arte, el teatro y la escritura. Tuvo relación con M. Stanzione, que se convirtió en uno de los pintores más influyente del periodo Oñate. Fue autor de la decoración de la Gran Sala de los virreyes y del retrato a caballo del noble. Por otro lado, José Ribera también obtuvo la protección del conde, aunque perdió su favor, quizá

<sup>226</sup> L. M. ENCISO RECIO: “El modelo cultural de Oñate en la Nápoles del siglo XVII”, (ejemplar xerocopiado). *Vide* A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.*

debido a la rivalidad entre Oñate y don Juan de Austria. Ribera había pintado, asimismo, un retrato ecuestre de don Juan. Otro de los grandes maestros que tuvo relación con Oñate fue Velázquez, que viajó a Italia en varias ocasiones para satisfacer encargos regios. Y habría que citar a artistas napolitanos, como Cosimo Fanzago, Andrea Vaccaro o G. Finelli, entre otros.

Otro personaje interesante que formó parte del *entourage* del virrey fue Virgilio Malvezzi, según los estudios de A. Minguito.

En general, como se desprende de investigaciones recientes, el ambiente cultural de la Nápoles de mediados de la centuria fue de renovación y tolerancia, aunque Oñate se encargaría de devolver al reino la seguridad y confianza en la Corona. La música, la filosofía y el pensamiento científico evolucionarían gracias, en gran medida, a figuras como Fabio Colonna o Marco Aurelio Severino. En definitiva, a juicio de L. M. Enciso, “el difícil e inteligente equilibrio entre control y apertura se manifestó en múltiples campos”<sup>227</sup>, como la ciencia, la edición o la literatura.

Por los estudios de M. Santoro, conocemos la situación de la imprenta y la edición en la Nápoles del XVII. En la época de Oñate proliferaron las obras jurídicas, literarias y religiosas. Son abundantes las obras encomiásticas, la emblemática y las gacetas y noticiarios. La recepción de obras europeas no significaba la plena libertad en la circulación de ideas. El control de la edición y la literatura de propaganda fueron dos ámbitos tradicionales de influencia de la autoridad virreinal, y de manera especial en periodos de inestabilidad política. La licencia de impresión y la vigilancia por parte de la Administración y la Iglesia actuaban de filtro, aunque no faltaron los conflictos entre el poder civil y eclesiástico. Oñate se mostró más abierto a las novedades, aunque se adoptaron medidas restrictivas en la cultura para evitar los brotes disidentes y ahogar la ideología revolucionaria. Autores como Genaro Grosso, Pietro Cornelio, Capecelatro o G. B. Buranga escribieron obras laudatorias hacia el gobierno de Oñate.

Sin embargo, las actividades culturales que cobraron mayor impulso con Oñate fueron la música –la ópera– y el teatro. Para la mayoría de los autores, no dejaron de ofrecer un campo experimental para la propaganda. El conde contó con la famosa compañía de los *Febi Armonici*, que “colaboraron con el virrey en la ciudad napolitana y contribuyeron a exaltar la imagen del político”<sup>228</sup>. En la

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 18.

compañía de músicos-actores destacaba el tenor y compositor Francesco Ciriello. Se acondicionó la Gran Sala de Palacio y la Sala de los virreyes para las representaciones. Esta última se inauguró en 1652 con la obra *La Veremonda*. Con Oñate también colaboró el escenógrafo G. B. Balbi. Así,

con el empuje y ejemplo de los mejores autores de Italia, Nápoles se convertirá, bajo Oñate, en uno de los focos teatrales y musicales más importantes de Italia y Europa <sup>229</sup>.

Andrea Falconieri, Cavalli o Provenzale contribuyeron, en gran medida, al desarrollo musical de la Nápoles de aquel tiempo.

La Universidad y las Academias fueron otros espacios en los que Oñate intervino para completar la restauración del orden y la vida cotidiana después de la revolución. El curso académico se reanudó en 1648 y la ceremonia de apertura de la Universidad se convirtió en ocasión para elogiar la labor de Oñate en aplacar la revuelta y conquistar la paz. En los estudios universitarios, concluyen los especialistas, Oñate, “aunque respetaba las tradiciones, no se cerró a las nuevas corrientes” <sup>230</sup>. Las iniciativas en el terreno económico –pago a profesores– e ideológico –reformas en la regulación interna de la Universidad, en los estatutos y la promoción de cargos– tendían a controlar la vida académica. Por otro lado, en las Academias que funcionaban en la época de Oñate; unas, resultaban más apegadas al saber tradicional, y, otras, se abrían a las nuevas fórmulas. Oñate heredó la Academia de los Ociosos –inaugurada por Lemos a principios de siglo– y estuvo presente en algunas de sus sesiones.

En definitiva, con el VIII conde de Oñate proliferaron las fiestas, el teatro y se dio impulso a la decoración pictórica de Palacio, en la que se ensalzaba la figura del virrey como máxima autoridad en el reino. La coyuntura de mediados de la centuria marcó el sentido político del modelo cultural implantado por el conde de Oñate.

### *Perfiles del marqués del Carpio*

Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y marqués del Carpio, estuvo en Nápoles desde 1683 a 1687, en un nuevo periodo, durante el reinado de

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 24.



Carlos II. Según las últimas investigaciones, su afán coleccionista y su gusto se fueron perfilando desde su posición italiana. Fue embajador en Roma y virrey de Nápoles. La coyuntura era diferente, aunque su relación con intelectuales napolitanos y con el mundo de la cultura continuó, tal y como había hecho el conde de Oñate. En aquellos años, aunque las circunstancias habían cambiado, la Corona necesitaba recuperar su imagen y autoridad perdida en beneficio de la elite. El marqués del Carpio se rodeó de nobles eruditos, como el duque de Maddaloni, el príncipe de Cellamare o el príncipe della Roccela, y tuvo relación con el *ceto* togado y con los sectores populares. Para L. de Frutos, era necesario “un nuevo proceso de restauración y de recuperación del poder monárquico”<sup>231</sup>, tal y como había hecho Oñate. Es decir, para los especialistas, se podría hablar de cierta continuidad entre el modelo implantado a partir de mediados de la centuria y las últimas décadas de siglo. La novedad del marqués del Carpio fue su singularidad en la inclinación hacia las artes y el gusto por la ostentación, que penetró en la cultura y creó un nuevo modelo de magnificencia barroca.

En Nápoles, el marqués del Carpio buscó el consenso social, trató de ensalzar a la Corona y recuperar el poder de la Monarquía, se institucionalizó el calendario festivo, y creó, en definitiva, una corte en la que brillaban importantes intelectuales y artistas, como el poeta Sebastiano Baldini, el músico Scarlatti, filósofos y astrólogos, como Ignacio de san Blasco, el padre Buenaventura Tondi y el jesuita padre Cottinguez, y pintores como Lucas Jordán. Se dio un nuevo impulso al teatro y la música y se acondicionaron nuevos espacios para las comedias y el esparcimiento en Palacio y la ribera de Posillipo. L. de Frutos ha delineado los contornos de esta corte provincial.

La autora alude en su investigación a la fiesta realizada por el cumpleaños de Carlos II, en 1685. El sentido político de la fiesta es símbolo de la política cultural del marqués del Carpio. Para la ocasión, se puso en escena *El Fetonte*, con música de Scarlatti y texto de G. D. de Totis. En ella dialogaban el Tiempo y las Edades de Oro, Plata, Bronce y Hierro para presentar las glorias pasadas de la Monarquía y los augurios de futuro, en los que la institución saldría triunfante. La Memoria recordaba el pasado y el Augurio vaticinaba lo mejor para el Futuro. En el pasado se unían la Gloria y la Virtud y el Futuro vencía el Tiempo. Para L. de Frutos, “las manifestaciones del poder regio debían ser aún más

<sup>231</sup> Vide L. DE FRUTOS: *El VIII marqués del Carpio...*, op. cit., p. 1021.

explicitas”, en un momento en el que se hacía necesaria “la intervención del poder español para reafirmar su presencia ante los grupos sociales..., cada vez más fuertes en el gobierno del reino” <sup>232</sup>.

Como conclusión, en la época de Felipe III destacarían varios modelos culturales, entre ellos, el de Lemos –más intelectual y con tendencia a la integración– y el modelo Osuna –más enfocado a la propaganda–.

A mediados de siglo, durante el reinado de Felipe IV, L. M. Enciso ha comparado modelos precedentes con el que inauguró Oñate –más político–. Este momento resultó esencial en la evolución del siglo. Oñate pudo resolver la crisis con nuevas alianzas sociales y una política cultural intencionada, según L. M. Enciso.

Finalmente, se podría establecer un tercer modelo de la magnificencia barroca que impulsó el marqués del Carpio, durante el reinado de Carlos II. Ya en los años 80, según L. Ribot, se observarían signos de recuperación de la Monarquía hispánica.

Por tanto, no podemos hablar, como hacía L. Suárez de Figueroa, de *naufra-gio*, sí de *amenazas* y de *singular vigilancia y prudencia, reformatión e industria para reparar daños*. En ello la cultura tuvo mucho que ver.

<sup>232</sup> Vide L. DE FRUTOS: *El VIII marqués del Carpio...*, *op. cit.*